

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



HEROE EN EL ARTE: UNA VISIÓN DEL MUNDO.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Nieves de Castro Velasco

Bajo la dirección del doctor

Manuel Prieto Prieto

Madrid, 2010

ISBN:978-84-693-4787-4

© María Nieves de Castro Velasco , 2010

HÉROE EN EL ARTE: UNA VISIÓN DEL MUNDO

MARÍA NIEVES DE CASTRO VELASCO

TESIS DOCTORAL



DIRECTOR

Dr. D. MANUEL PRIETO PRIETO

Depósito legal: M-271-2009.

R.P.I.: N° asiento registral 16 / 2009 / 6353.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA Y RESTAURACIÓN

MADRID 2009

Diseño de las guardas: *Antígona*, dibujo a lápiz del natural,
2003, Nieves de Castro Velasco.

A Miguel

*Muchos son los misterios,
pero nada más misterioso que el hombre...
El se ha procurado el lenguaje
y los alados pensamientos
y los sentimientos que regulan las naciones...
Inexhausto en recursos:
sin recursos no le sorprende azar alguno.
Sólo para la muerte no ha inventado evasión.*

Antígona, 332-3, 352-5, 359-61, Sófocles.

*Tales escenas admiraba Eneas en el escudo hecho por
Vulcano, regalo de su madre. Ignora el argumento de
tales asuntos; pero sus imágenes le alegran, mientras
que en su hombro carga la fama y el destino de su
descendencia.*

Eneida 8, 724-39, Virgilio.

*¡No es de ahora el derramar sangre! Se vertió en
antiguos tiempos, cuando las leyes humanas no
habían dulcificado las costumbres. Y aún después se
cometieron asesinatos cuyo relato aterra los oídos...
Hubo un tiempo en que, saltados los sesos, el hombre
moría y allí daba fin a todo. Pero ahora, los muertos
resucitan con veinte heridas mortales en la cabeza y
nos arrojan de nuestros asientos... ¡Y esto es más
extraño que el crimen mismo!*

Macbeth, III, 4, Shakespeare.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN.....	15

I

SÍMBOLO Y MITO

I-SÍMBOLO: EL ESPACIO DEL MITO.....	23
I-1.DETERMINACIONES LEXICALES.....	23
I-1.1 DISTINCIONES.....	25
A-Símbolo y signo.....	25
B-Símbolo y otras figuras.....	27
I-2.SIMBOLOGÍAS.....	36
I-2.1 CARACTERÍSTICAS DEL SÍMBOLO.....	36
A-La construcción del símbolo.....	36
B-Las funciones del símbolo.....	37
I-2.2 INTERPRETACIONES.....	39
I-3.EL SÍMBOLO COMO EXPERIENCIA PSÍQUICA.....	42

	Página
II-EL MITO COMO NARRACIÓN SIMBÓLICA.....	53
II-1.LA HERENCIA DE LOS GRIEGOS.....	53
II-2.REPLANTEAMIENTO EN LA ÉPOCA MODERNA.....	55
II-3.NACIMIENTO Y DESARROLLO DE UNA CIENCIA DEL MITO....	58
II-4.DEBATE CONTEMPORÁNEO.....	62
II-5.EL ARTE EN LA MITOLOGÍA GRIEGA.....	65
III-CONCLUSIONES.....	87

II

PERIPLO HEROICO

I-PRECEDENTE ARCAICO: EL POEMA DE GILGAMESH.....	97
I-1.EL POEMA DE GILGAMESH.....	98
A-Motivaciones previas.....	98
B-Consecuencias.....	99
C-Horizonte de sentido.....	101
I-2.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	102
I-2.1 Caracteres cuneiformes.....	105
II-HÉROES CLÁSICOS.....	107
II-1.A LA BÚSQUEDA DEL TESORO.....	107
II-2.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	113
III-RETORNO ODISEICO.....	125
III-1.RESONANCIAS CONTEMPORÁNEAS.....	127
III-2.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	128
IV-VIAJE HACIA DENTRO: EDIPO.....	143

	Página
IV-1.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	147
V-ANTÍGONA: EL DRAMA UNIVERSAL DE LA LUCHA ENTRE CONTRARIOS.....	153
V-1.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	158
VI-BAJADA AL INFIERNO DE ORFEO.....	163
VI-1.EXPRESIÓN PLÁSTICA.....	166
VII-BAJADA AL INFIERNO DE DANTE.....	175
VII-1.TEOLOGÍA EXISTENCIAL VERTIDA POR UN LAICO.....	180
VII-2.INFLUENCIAS.....	182
VIII-HÉROE CABALLERESCO.....	193
VIII-1.EL AMOR CORTÉS.....	206
VIII-2.CRISTINE DE PISAN.....	208
VIII-3.AMADÍS DE GAULA.....	213
IX-HÉROES RIDICULIZADOS.....	219
IX-1.DON QUIJOTE.....	220
IX-1.1 Expresión plástica.....	222
IX-2.SIMPLICISSIMUS: EL HÉROE PÍCARO.....	229
X-OBJETO DEL DESEO: EL PODER.....	235
X-1.MACBETH.....	235
X-1.1Expresión plástica.....	238
X-2.FAUSTO.....	243
X-2.1 Fausto de Marlowe.....	245
X-2.2 Fausto de Goethe.....	251
X-2.3 La búsqueda de lo absoluto.....	259
XI-EL ENCUENTRO CON EL LABERINTO.....	263
XI-1.HÉROE MINIATURIZADO: KAFKA.....	263
XII-CONCLUSIONES.....	269

III

HÉROE EN EL SÉPTIMO ARTE

I-DESCENSO AL DÉDALO DE LO ABSURDO.....	279
II-EL ARGOS ESPACIAL.....	289
III-HÉROES ARTIFICIALES.....	295
III-1.EL MODERNO PROMETEO.....	296
IV-EL IMAGINARIO DE NUESTRA ÉPOCA.....	303
IV-1.COMBATE TITÁNICO ENTRE FUERZAS CÓSMICAS.....	304
IV-1.1 La tentación del sabio.....	306
IV-1.2 La tentación del guerrero.....	307
IV-1.3 La tentación de los pequeños.....	308
IV-1.4 Frodo: la aceptación de la aventura.....	310
IV-1.5 Grandalf.....	314
IV-2.ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	317
IV-2.1 Ilustración fantástica digital.....	319
IV-2.2 Gollum, un personaje digital.....	321
IV-2.3 Rivendell.....	322
V-CONCLUSIONES.....	331
 BIBLIOGRAFÍA.....	 339
ÍNDICE DE FUENTES.....	353
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	361
ÍNDICE FILMOGRÁFICO.....	375

INTRODUCCIÓN

Desde el principio me llamó la atención cómo alrededor de los héroes míticos ha crecido toda una cultura de aficionados, adeptos e “iniciados” cuya pasión denota un aprecio por la fantasía del relato, por sus personajes o por el espíritu que la impregna, lo cual es lógico y legítimo, pero no es frecuente encontrar una visión reflexiva; resulta bastante común que se tome al pie de la letra la fachada narrativa de los mitos. Todo lo que se encamine a lograr una significación acomodada al interés del autor está, en realidad, forzando el significado del mito, anulando su expansión simbólica y, en definitiva, extrayendo de él sólo una interpretación, a la fuerza reducida y caduca. Lo que motivó que se despertara mi curiosidad por indagar la complejidad que transmiten estos relatos y las manifestaciones artísticas que las contienen, cuya exuberancia figurativa nos sitúa de lleno en el mundo abigarrado de los mitos, que serán objeto de análisis. Estas expresiones artísticas del hombre siempre nacen con vocación de pregunta (la búsqueda del ser por medio del arte). El pensamiento griego arcaico identificaba a las Musas con las artes y el prodigio de la persuasión. Pero las obras de arte ¿arrojan luz en nuestro interior para entender? La tesis tiene la pretensión de contestar a estas preguntas y otras cuestiones que irán aflorando en el desarrollo de la misma.

Todo mito puede fácilmente servir de símbolo para una situación dramática actual. En la presente tesis, se pretende una toma de conciencia del extremo poder de explicación que tiene en sí mismo, tanto frente al pasado como frente al presente, y que pone de manifiesto la dilatada psicología de nuestro tiempo.

II

La dimensión concreta del presente trabajo de investigación, que se describe como *objetivo*¹ de esta tesis, es analizar esas manifestaciones artísticas que nos interesan fundamentalmente por su referencia a la realidad, en la construcción de una “visión del mundo”. La variedad y riqueza de las figuras representadas, pone de manifiesto el inagotable poder creador y configurador de esa facultad humana que es la imaginación. Los símbolos están en el corazón de esta vida imaginativa.

Se estudiarán los símbolos a través del arte, implícitos en el destino del *héroe mítico*, posteriormente lo traduciremos al lenguaje actual. El héroe mismo y su lucha representan a la humanidad entera en su historia y su impulso evolutivo. El hombre-héroe será el *objeto* de estudio en esta tesis; él nos hará adentrarnos en el corazón del *héroe mitológico*, para encontrar las respuestas que están contenidas en su relato; éstas pueden dar luz al significado de los conflictos reales e intrapsíquicos del alma humana. El mito que se estudia es por tanto, una figura de futuro antes que una fábula fósil.

III

El contenido de la tesis, está estructurado **metodológicamente** en tres partes: la primera parte presenta dos capítulos que analizan desde sus orígenes, el significado del *símbolo* y el del *mito*, por entender que no podemos iniciar esta singladura sobre el héroe mitológico, sin aclarar previamente el lugar donde se forja el mito. Se hace en cada capítulo un

¹ La utilización de la **negrita** no tiene otro significado que dar énfasis a ciertos vocablos y expresiones.

recorrido en el tiempo, sobre los numerosos autores, cuyas obras nos ofrecen las más diversas interpretaciones que ambos términos han suscitado, pero que, sin lugar a dudas, todos ellos han reparado en su importancia. Sin más pretensiones que la de aportar datos sintéticos, que añadan claridad a la hora de adentrarnos en el territorio de la comprensión adecuada del héroe-mito.

La segunda parte constituye el desarrollo de la tesis: de entre los innumerables combates de los héroes míticos, delimitaremos el espacio de trabajo a analizar a algunos personajes en su lucha contra la *tentación* que supone la fascinación del “Poder”. Lo que nos llevará a analizar las imágenes símbolo insertas en el relato y que representan aquellas capacidades a las que aspira el ser humano, pero que no forman parte de su naturaleza: *la inmortalidad, la de ser como dioses*. Esta ambición orgullosa, expresada sin tapujos o enmascarada bajo intenciones generosas, constituirá la tentación esencial que sufrirán los personajes elegidos. Éstos deben situarse respecto a sí mismos, a sus capacidades y sus limitaciones, así como a las aspiraciones conscientes u ocultas que rijan su comportamiento.

Como se podrá leer, pero sobre todo ver hojeando las secciones de esta parte, el periplo heroico se realizará a través del tiempo, desde *Gilgamesh* (2.650 a. C.) hasta *Kafka* (1.888). En este itinerario, los textos literarios quedan entrelazados con las interpretaciones artísticas, evocadas por los mismos, en obras de arte de todos los tiempos y en las técnicas más diversas. Como el período que se abarca es inmenso, este viaje cronológico lo hemos hecho sólo a través de algunos relatos

heroicos que hemos seleccionado, con el fin de seguir una lógica itinerante y representativa para la finalidad de esta tesis, pero en modo alguno completa y cerrada sino abierta a otros sistemas que puedan suscitarse y proponer.

La tercera parte discurre a lo largo del siglo XX, eligiendo el cine como arte más característico de dicho siglo, y termina con la trilogía fílmica de *El señor de los anillos*, con la que entramos en el siglo XXI. Esta nueva forma de narrativa visual nos conducirá por algunos de los films más trascendentes de la historia del cine. Autores que desde diferentes países han sabido entender y proyectar la universalidad de sus historias. El drama del *poder* nos lleva a la reflexión sobre la identidad y su pérdida, una tipología argumental especialmente fructífera para el cine; un arte de las apariencias, las luces y las sombras.

Esta última parte de la tesis, apela a una actitud que subvierte el esquema tradicional heroico. A partir del lenguaje gráfico de los héroes actuales, pretendemos colocar al héroe no por encima de la realidad, sino a aceptar la profunda evolución personal que significa participar de ella, aunque ésta no dependa de la naturaleza ni de las fuerzas del sujeto.

Para ello se concluye con la trilogía tolkieniana *El señor de los anillos* (por emplear la lengua simbólica común del mito, que aquí estudiamos), sirviéndonos de referencia, la manera de culminar la misión “heroica”. Esta descansa en la perspectiva del triunfo de la pequeñez y la debilidad sin que estas dejen de ser lo que son ni se transformen, para lograr el final feliz de la historia, en grandeza y poderío. Es decir, en este

desenlace, el éxito de la misión no va unido al triunfo del “héroe” portador del anillo, sino la causa.

Cada una de las partes que conforman la tesis, termina con sus conclusiones, con la intención de ser más claros en nuestras pretensiones. Esta estructuración, si bien puede parecer a priori que haya una separación tajante entre ellas, no obstante nos permitirá seguir el hilo conductor con más claridad. Sin embargo, hay que aclarar que, en las conclusiones de la tercera parte, en su apartado II, se aglutina la explicación conclusiva de la tesis.

IV

El trabajo personal queda facilitado por un juego de numerosas correspondencias a los libros especializados, referenciados en la bibliografía aportada al final de la tesis, así como las fuentes, donde se detallan los principales autores y obras de fondo mitológico que inspiraron a los artistas en las diferentes épocas; y que constituyen una fuente básica para poder realizar una lectura objetiva sobre la evolución del tema elegido.

El criterio de selección ha sido fundamentalmente, bien por representar una opinión muy extendida en la época, bien por su repercusión social cuando surgieron, o bien porque ofrecen diversas versiones críticas sobre los textos originales. También hemos consultado diccionarios de los símbolos y mitos, en consideración a que las figuras aludidas emergen de un fondo mitológico múltiple. En cualquier caso, todos responden a la necesidad de establecer las distintas opciones que

se han ido desarrollando dentro de un panorama histórico y social que de ninguna manera puede omitirse si lo que buscamos es una adecuada comprensión del tema.

Por otro lado, las nuevas tecnologías, concretamente la red de internet, nos abren todo un mundo de posibilidades, en el que no obstante conviene utilizar una buena dosis de espíritu crítico para discernir aquello que es verdaderamente válido. No obstante, hemos de reconocer que el potencial en cuanto a bibliografía e información en general resulta apabullante, y demuestra que sin duda constituye un instrumento de trabajo de suma utilidad. Por esta razón hemos optado por facilitar la dirección de una serie de páginas web que creemos de interés para la materia que nos concierne.

Hemos de advertir que con frecuencia la dirección de determinadas páginas cambia, o incluso caduca, lo que hace que ya de entrada las que aquí se recogen estén en muchos casos predestinadas a mudar o desaparecer. En cualquier caso, es posible acceder a nuevas páginas por medio de enlaces a través de otras páginas, o realizando búsquedas desde distintos buscadores.

1ª PARTE

SÍMBOLO Y MITO



.-El poeta Virgilio trabajando en presencia de su comentador Servio y de los héroes de sus obras. Simone MARTINI.

I-SÍMBOLO: EL ESPACIO DEL MITO

No conviene iniciar esta singladura sobre el héroe mitológico, sin aclarar previamente el lugar donde se forja el mito. El constructivismo del mito encuentra en el *símbolo* las piezas elementales y fundamentales. Sin embargo, éste posee una naturaleza muy escurridiza, por lo que es de agradecer a todos los estudiosos que han reparado en su importancia y me han hecho un poco más desbrozado el terreno al adentrarme en el ámbito preparatorio para la comprensión adecuada del mito.

I-1. DETERMINACIONES LEXICALES

Las lenguas modernas toman la palabra “símbolo” del griego por mediaciones diversas en la formación y en el desarrollo de cada lengua. En sus empleos hay coincidencias y diferencias entre lengua y lengua, pues en ellas se manifiestan significados diversos, que por una parte dependen de concepciones filosóficas y lingüísticas y por otra condicionan el análisis de lo que se considera “símbolo” y su reconocimiento en la interpretación.

Los significados codificados y registrados por los léxicos corrientes corresponden a la amplia gama de contenidos semánticos que tenía la expresión en el griego tanto profano como religioso. De la evolución semántica se sigue un significado nuclear, determinable no como el significado verdadero, originario, etimológico, sino como un conjunto de rasgos semánticos que son fundamento de las otras denotaciones,

codificadas en los léxicos de las diversas lenguas, y de las connotaciones, más o menos estables y codificadas o idioléticas.

Originariamente, símbolo (de *syn*, “con”, y *bállo*, “arrojar”, por tanto poner junto) significa la necesidad y la realidad del acercamiento y del contacto del margen de ruptura de dos elementos originarios de una unidad. El símbolo se origina de una unidad que se rompe, y existe sólo como función de la restauración de la unidad. Designó las dos partes rotas de una tableta o de un anillo o de cualquier otro objeto, para que dos amigos en el momento de separarse o dos que hacían un contrato las conservasen como señal de reconocimiento de la obligación contraída. Así el símbolo es más bien “para algo” que “de algo”¹; y los objetos símbolo expresan la correspondencia del que los posee. Un rasgo semántico² propio del símbolo es el del “reconocimiento”. El símbolo desvela una realidad mediante la asociación de homogeneidad de significados que es su misma constitución; aunque la realidad le sea extraña, ahora existe entre simbolizante y simbolizado una relación de homogeneidad que es la simbolización.

Además el símbolo desvela proyectándose en lo simbolizado, y por tanto justamente cubriéndolo de sí, velándolo. En este significado, símbolo es el resultado de un uso de signos, que es una actividad específica del pensamiento, de la palabra y en los varios procesos de la comunicación.

¹ VONESSEN F., *Der Symbolbegriff In Griechischen Denken*, Munich, 1970, pp., 6-8.

² Q.V.: DIEL, P., *El simbolismo en la mitología griega*, Labor S.A., Madrid 1978; GREIMAS A. J., *Semántica estructural*, Gredos S.A., Madrid 1976; id.: *En torno al sentido, Ensayos semióticos*, Fragua, Madrid 1973; DUCROT O., TODOROV T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, España Ediciones, MADRID 1983.

I-1.1 Distinciones:

Toda realidad puede ser asumida en relaciones simbólicas, es decir, puede ser determinada también por una asociación de significantes o significados homogéneos; sin embargo, la asociación simbolizadora se distingue entre las muchas relaciones que definen la unidad de sentido en la comunicación. La oposición de la simbolización a las otras relaciones que constituyen las figuras salvaguarda al símbolo del peligro de desvanecerse por la pérdida de su especificidad en análisis y en interpretaciones no adecuadas a su vigor.

A-Símbolo y signo:

El desarrollo actual de la semiótica aclara las diferencias existentes entre ellas. El signo es unidad de significante y de significado, que son elementos por su naturaleza no homogéneos. Su relación, que es la significación, es inmotivada, porque ninguna secuencia de rasgos gráficos o de fonemas es homogénea con el significado que expresa; es también necesaria para constricciones del código particular que instituye aquella función sónica: significante y significado son necesarios el uno al otro, y sólo pueden existir por su interdependencia. En cambio, el símbolo está constituido por una relación motivada, porque entre simbolizante y simbolizado existe asociación de significantes homogéneos. La asociación supone estos dos elementos homogéneos, y por lo tanto supone signos; el símbolo es justamente uso de signo, aunque el signo se instituya en el momento mismo de su uso de simbolización.

Vemos de este modo que los símbolos algebraicos, matemáticos, científicos no son, tampoco, más que signos cuyo alcance convencional está cuidadosamente definido por los institutos de normalización. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; **el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo.**

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: *lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por eso se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo*³. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, J. Chevalier lo califica de “eidolo-motor”. El término *eidolón*, lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (*eidos*). Ello no significa que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro alrededor del cual gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento. Por ejemplo una rueda en una señal de tráfico, sólo es un signo; cuando se pone en relación con el sol (fig. 1), con los ciclos cósmicos, con los encadenamientos del destino, con las casas del zodiaco, con el mito del eterno retorno, es otra cosa, adquiere valor de símbolo. *Con el signo, permanecemos sobre un camino continuo y firme; el símbolo supone una ruptura del plano, introduce un*

³ CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1995, p. 19. (Introducción).

*orden nuevo con múltiples dimensiones*⁴. Los ejemplos más preñados de los esquemas “eidolo-motores” son los que C.G. Jung⁵ ha llamado los *arquetipos*. Estos serían, para el analista de Zúrich, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirán una estructura.

B-Símbolo y otras figuras

El atributo, al igual que otras características de las personificaciones, tienen sus raíces en la mitología, Júpiter esgrime el rayo y Minerva el escudo con el Gorgoneión. Es una imagen que sirve de signo distintivo a un personaje, a una colectividad: la clava de Hércules (fig. 2), la balanza de la justicia. Un accesorio característico es así elegido para designar el todo. En la explicación simbólica de los atributos que llevaba un dios está el origen de un género poético. Rudolf Pfeiffer⁶ ha reconstruido brillantemente uno de los arquetipos de éste género a partir de un papiro fragmentario que contenía un poema de Calímaco, poniendo de manifiesto que un conjunto de preguntas y respuestas que en él figura está relacionado con la imagen del Apolo délico. Preguntando el dios por la razón de sus atributos, responde: “¿Por qué llevas, oh Cintio, el arco en la mano izquierda, y en la derecha las atractivas gracias?” Replica, según la reconstrucción de Pfeiffer, que para castigar a los imbéciles por su insolencia lleva el arco, “pero a las buenas gentes les tiendo la mano con las Gracias. Llevo el arco en la mano izquierda porque soy tardo en

⁴ Ibídem, p. 20 (Introducción)

⁵ JUNG C.G., *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1976.

⁶ PFEIFFER, R., “The image of the Delian Apollo and Apolline Ethics”, *Journal of the Warburg and Courauld Institutes*, v. XV, 1952, pp. 20-32.

castigar a los mortales, las Gracias en la derecha, pues siempre estoy dispuesto a distribuir lo plancentero”. Pfeiffer ha puesto de relieve lo notablemente firme que permanece este tipo de interpretación. Pero más importante aún que la persistencia de este concepto concreto es la continuidad del método por el que se explican los atributos de dioses y personificaciones.

La alegoría es una figuración sobre una forma casi siempre humana, aunque a veces animal o vegetal, de una hazaña, de una situación, de una virtud, de un ser abstracto como una mujer alada es la alegoría de la victoria (fig. 3), o el cuerno de la abundancia es la alegoría de la prosperidad. Henry Corbin⁷ precisa estas diferencias fundamentales: la alegoría es “una operación racional, sin implicar el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser muy bien conocido de otra manera. El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva”.

El docto abad Pluche⁸, escribiendo sobre la pintura alegórica en 1748, abogaba por la claridad en la ideación de alegorías de acuerdo con los gustos del siglo XVIII. Quería que las alegorías se ciñeran a unas

⁷ CORBIN H., *Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, París 1958, p. 13.

⁸ *Historie du Ciel*, II, citado por E.H. GOMBRICH en *Imágenes simbólicas*, Debate, Madrid, 2001, p. 123.

imágenes fáciles de entender. Los críticos del XIX llegaron más lejos todavía, pues consideraban que las pinturas alegóricas eran una especie de pictografía en que se traducían muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales, y por tanto las desaprobaban.

El emblema (fig. 4) es una figura visible adoptada convencionalmente para representar una idea, un ser físico o moral: la bandera es el emblema de la patria, el laurel de la gloria. Uno de los documentos fundacionales del arte renacentista de la emblemática es el famoso breve pasaje de Marsilio Ficino: “*Cuando los sacerdotes egipcios deseaban referirse a los misterios divinos, no utilizaban los pequeños caracteres de los manuscritos, sino las imágenes completas de plantas, árboles o animales; pues Dios tiene conocimiento de las cosas no por vía de pensamiento múltiple, sino por la forma pura y estable de la cosa misma...*”⁹ Se hace referencia al único texto coherente sobre jeroglíficos que el Renacimiento poseyó, el *Hieroglyphica* de Horapollon, recopilación tardía y fantasiosa que gozaba de un inmerecido prestigio. El análisis de Ficino nos muestra el trasfondo de la moda intelectual que dio lugar a una riada de libros sobre emblemas, divisas e *imprese* a lo largo de los siglos XVI y XVII.

La metáfora revela una comparación entre dos seres o dos situaciones, así por ejemplo: la elocuencia de tal orador es un diluvio verbal. Pensaba Cicerón que la metáfora “*surge de la necesidad producida por la presión de la pobreza y la deficiencia, pero después se*

⁹ FICINO, *Opera Omnia*, Basilea 1576, p. 1768.

ha popularizado por su carácter placentero y divertido ¹⁰ En otras palabras se dio cuenta de que en el lenguaje no necesariamente ha de haber nombres para todos los individuos y las especies y de que “*cuando se expresa metafóricamente algo que no resulta sencillo comunicar con el término apropiado, se aclara el significado que deseamos transmitir por el parecido de la cosa expresada con la palabra prestada*” ¹¹.

En fin, podríamos decir que todas estas y demás formas figuradas constitutivas de la expresión tienen en común el ser *signos* y no rebasar el plano de la significación. Son medios de comunicación, pertenecientes al conocimiento imaginativo o intelectual, que desempeñan un papel de espejo, pero no salen del marco de la representación.

¹⁰ CICERÓN, *El orador*, III, p. 155.

¹¹ *Ibídem*.



Fig. 1: Estela con escena de libación, procedente de Susa, siglo XXI a. C., 67 cm, caliza, Louvre, París. Aparece el sol como símbolo astral del *dios sol Shamash*.

.-El sol como símbolo representa la rueda zodiacal y la irradiación de las energías creadoras por todo el universo. Deriva del sumerio *Shamash*, fuente de vida y luz, pero también de sequía y escasez. Fueron los egipcios los fundadores del culto de la “estrella del día”, a la que atribuyeron una función primordial en la fecundación de la llanura del Nilo en concomitancia con el solsticio de verano. Se encarna en las divinidades solares del panteón grecorromano: Helios, Apolo, Mitra, salvo cuando se asocia a las figuras de Cristo y de Dios Padre.



Fig. 2: *Heracles Farnese*, copia del siglo II a. C. del original de bronce de Lisipo de finales del siglo IV a. C., de Roma, termas de Caracalla, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

.-Heracles Farnese, así llamado por su larga permanencia en el patio del Palazzo Farnese, es la copia más célebre de las veinticinco que han llegado hasta nosotros de una obra en bronce de Lisipo, reproducida también en moneda. En la mano derecha, que se lleva tras la espalda, el

héroe conserva todavía el resultado de su última gesta, las manzanas en el jardín de las Hespérides gracias a la ayuda de Atlante. Está representado al final de sus trabajos, mientras se apoya en un pedrusco sobre el que ha posado *la clava* y *la leonte*. La clava que el héroe obtuvo de un olivo arrancado con sus manos, es un atributo de Hércules, al igual que la piel del león. Personifica el coraje y la fuerza física.

La iconografía de la obra de Lisipo, en la que Heracles es captado en una actitud de abandono, representa una innovación respecto a la tradición del período arcaico y clásico, que reproduce siempre al héroe en plena actividad, y tiende a humanizar su figura poniendo de realce su aspecto doliente.



Fig.3: *Victoria*

alada de Samotracia, c. 190 a.C. Mármol, caliza, alto 328cm. Musée du Louvre, París.

.-El aprendizaje oral de los poemas homéricos, *La Iliada* y *La Odisea*, piezas clave en la educación de un joven ateniense, y el desarrollo del teatro a partir del s. VI a. C. ayudaron a conformar una forma de pensar y de representar la realidad. Los criterios de la guerra eran muy similares entre los griegos y sus vecinos egipcios o del Próximo Oriente, pero lejos de los honores de las imágenes de muertos y heridos o de las humillaciones de los vencidos, los griegos eligieron representar la Victoria (Nike) bajo la forma humana de una bella joven alada.



Fig. 4: Placa de marfil con el *Agnus Dei* en una cruz entre los emblemas de los cuatro evangelistas, siglo XI, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

.-Fue san Jerónimo a finales del siglo IV, quien asoció los *animales* con los evangelistas: el ángel es el emblema de Mateo porque empieza el Evangelio por la Encarnación; el león es el de Marcos porque empieza con la figura del Bautista: "voz del que clama en el desierto", potente y solitaria como el rugido de un león; el toro o buey a Lucas¹² porque pone el acento en el sacrificio; y el águila a Juan que realiza con su Evangelio un vuelo espiritual similar al del águila.

¹² Lucas es el protector de los artistas y él mismo pintor o escultor. En efecto, su evangelio es rico en episodios que se prestan a transposiciones figurativas. ZUFFI, S.: *Diccionarios del Arte*, Electa, Barcelona 2003, p. 20.

I-2. SIMBOLOGÍAS

Las diversas investigaciones¹³ sobre el símbolo consideran sobre todo su naturaleza y funciones, su referencia a la realidad en la construcción de una visión del mundo, su aparición como imagen de cuanto en el fondo de la psique ninguna palabra de significado determinado puede expresar, su manifestación como característica de la literatura.

I-2.1 Características del símbolo:

En el símbolo se da toda la complejidad de la producción y comunicación de sentido:

A-La constitución del símbolo.

En él, a diferencia de otros tipos de comunicación, están involucrados los múltiples planos de la experiencia, y no sólo el de la continuidad lineal de las ideas. Él es energía y movimiento de interacción entre los diversos planos de la experiencia que constituyen la comunicación simbólica. Pues aunque la asociación simbólica ocurra por homogeneidad de significados, el símbolo es proceso comunicativo mediante la asociación de realidad y acontecimientos.

El símbolo proviene de la totalidad del hombre y a él se dirige: razón y emoción, espíritu y cuerpo. Su sentido no puede reducirse a la unidad organizada de los significados definidos con precisión lógica por sus

¹³ Q.V.: DURAND G., o. cit.; ECO U., *Introducción al estructuralismo*, Alianza Editorial, Madrid 1976; ELIADE M., *Imágenes y símbolos*, Taurus Ediciones, Madrid 1982; RICOEUR P., *Metáfora viva*, Cristiandad, Madrid 1980; SATORNE D., "Signo-símbolo" en *Dicción Teológ. Inerdisc. IV*, Sígueme, Madrid 1983, pp 305-321; WALLEK, WARREN A., *Teoría literaria*, Gredos, Madrid 1981.

mutuas relaciones en el sistema en el que se constituyen. Toda realidad puede convertirse en símbolo, adquiriendo también el sentido de esta relación, que la cultura ambiente puede apropiarse de modo más o menos estable. El símbolo está “motivado” por la homología de los significados, pero la percepción de ésta en la construcción del símbolo depende de factores culturales y personales de órdenes diversos e incommensurables. Por ello el símbolo es asociación imprevisible y autónoma. Imprevisibilidad y autonomía no significan irracionalidad y anarquía; al contrario, el símbolo, en su movilidad y en la multiplicidad, es presencia bien definida en la psique.

El símbolo también se caracteriza por su índole vicaria: está presente, pero sólo en función de la presencia de lo simbolizado. También es siempre tensión: la asociación se establece en la dualidad, y la homología en la diferencia; pero multiplicidad, separación, distancias temporales y espaciales son las condiciones de posibilidad en función de la unificación. El símbolo a la vez que se afirma a sí mismo, afirma lo no afirmable sino mediante sí; se da como conocido para hacer conocer lo desconocido; se expresa en la comunicación para comunicar lo inexpressado. El símbolo, pone en movimiento las capacidades intelectivas y los sentimientos suscitados por la realidad simbolizante, y éstas son las razones de su eficacia comunicativa.

B-Las funciones del símbolo

Éste tiene su puesto en la vida psíquica, que se compone de las experiencias del hombre indiviso. La unidad indivisa del hombre le hace sentirse solidario de los lazos entre diversos ámbitos constitutivos de un

único universo, y ella sirve de funcionamiento al símbolo, que asocia los diversos planos de la realidad. Los lazos simbólicos no son ni los abstractos de la analogía, especialmente entre divino y humano, ni los mecánicos de la causalidad. El símbolo es **conocimiento típico del hombre**.

El símbolo también es vehículo de revelación para el hombre, que se siente compuesto de cuerpo y espíritu. Frente a esto la función reveladora del símbolo estriba en su capacidad de expresar un sentido que sin embargo no es definido con claridad; es decir, su luz no ilumina del todo ni siquiera aquella realidad de lo desconocido que no obstante es simbolizada, y ello justamente porque lo es según la experiencia global. Con esto enlaza también la posibilidad de interpretaciones múltiples. Puede iluminar algo del misterio, el cual justamente así se muestra en su carácter insondable; por ello el lenguaje religioso está tejido de símbolos.

Hemos visto que abordar la cuestión del símbolo es equivalente a enfrentarnos con la peculiaridad del ser humano, y abierto a múltiples sentidos. Además se advierte cada vez más, las reflexiones que sobre el símbolo realizan las diversas disciplinas de las ciencias sociales.

I-2. 2 Interpretaciones:

La complejidad del símbolo y la gran variedad de las simbologías han sido investigadas con métodos diversos y considerando aspectos diversos de la actividad simbolizadora. En las clasificaciones, la clasificación es ya el comienzo de un análisis, cuando no es una simple agrupación más o menos ordenada según el ámbito de pertenencia de las

realidades simbolizadoras, aunque también en este caso se manifiesta la hipótesis acerca del objeto de la investigación.

Están las diferentes manifestaciones simbólicas según las estructuras subyacentes a las diferentes manifestaciones simbólicas o según los arquetipos como estructuras a través de las cuales enlazan los símbolos con actitudes del cuerpo. La compleja simbología de una cultura, también de la bíblica, o de un texto, se explica por las relaciones fundamentales que rigen la aparición de los varios símbolos; se nota equivalencias y diferencias y se observan las capacidades del símbolo al estructurar una obra o una expresión de experiencia. Con los resultados de estos estudios se pueden abrir caminos para la interpretación de los símbolos de una cultura en otra. Están las clasificaciones particulares de los símbolos de la vía religiosa. Por ellas se ve cómo la trascendencia de la religión de Israel se ha expresado en las formas de la cultura contemporánea occidental.

En las interpretaciones *filosóficas* cabe destacar la obra de E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen formen*, cuyo primer volumen se publicó en Berlín en 1923, ha ejercido también gran influencia en el desarrollo posterior de la semiótica. Para esta interpretación el símbolo produce sentido transfigurando el mundo, con posibilidades siempre nuevas e ilimitadas. Es lo que hace el lenguaje; ésta es su función “simbólica” en la articulación y conceptualización de la realidad. Las formas simbólicas: el lenguaje, la historia, el mito, la religión, el arte, la ciencia, “forman” el mundo. Otra investigación es la de P. Ricoeur, *La métaphore vive*, París 1975, parte de Aristóteles y se desarrolla siguiendo

también la nueva retórica de inspiración semiótica. En el estudio de la metáfora se consideran los problemas de la forma, de la traslación de sentido y de la referencia a la realidad en las creaciones figurativas.

El análisis semiótico. Después de los estudios semióticos de Peirce y de Morris, la semiótica tuvo un gran desarrollo por influjo de la lingüística estructural iniciada por Saussure. A partir de los años 1960 se ha ido construyendo una semiótica textual, que considera al texto como unidad de redes de relaciones existentes a diversos niveles productora de sentido. El análisis semiótico textual, analiza las estructuras narrativas que configuran la acción (que se desarrolla en todo texto, incluso en un ensayo filosófico o en una poesía de pura contemplación), y luego las estructuras discursivas que configuran la acción del texto. Estos análisis no agotan la interpretación del símbolo. Pues éste produce sentido no por la simple composición de las unidades semánticas de los signos que aparecen, sino mediante la asociación de dos realidades, sobre la base de las homologías de los significados, a fin de que la experiencia que se tiene de una de ellas, el simbolizante, sea vehículo de la experiencia del otro. Es un límite implícito en la definición de esta semiótica, la cual, a pesar de ello, no resulta inadecuada para explicar la producción textual de sentido.

El análisis simbólico. En los años inmediatamente sucesivos a 1880 apareció en Francia el movimiento poético del *simbolismo*, inaugurado por Mallarmé: la poesía es creación de tierra nueva y de cielos nuevos mediante los símbolos. El renacimiento del interés por el símbolo, muy diferente al manifestado por la exégesis antigua, se consolidó y se afirmó

en la crítica simbólica, presente en nuestra cultura, en la cual el símbolo es un concepto polarizador. La situación es consecuencia de la producción literaria simbólica, de las reflexiones filosóficas, de la consideración de la literatura en lo que tiene de específica ya en el análisis estilístico, luego en el *New Criticism* americano, en el formalismo ruso y en la lingüística estilista iniciada por C. Bally, de la revalorización del lenguaje mítico y de los nuevos análisis de los símbolos sobre todo por parte de los antropólogos. La teoría de la literatura, reconoce en el símbolo una característica constitutiva de la obra literaria. El análisis simbólico interpreta el símbolo por su función en la unidad orgánica que es toda obra literaria, y son las huellas estilísticas propias de la obra los indicios de la función articuladora y estructurante del símbolo. La unidad individual de la obra literaria resulta de muchos procedimientos estilísticos, que comprenden ya sea, por ejemplo, las metáforas o las imágenes, ya las asonancias, las cadencias rítmicas, etc.; y significativos en la obra literaria son no sólo los vocablos con sus significados, sino también los otros elementos de estos procedimientos.

En las interpretaciones *psicoanalíticas*, el símbolo es considerado revelación de los estados profundos de la psique y se interpreta en relación con éstos. Hay, pues, una interpretación no “literaria”, que es más bien componente de una teoría científica de la psique. Los resultados de la misma pueden aclarar algunos elementos formadores también de la experiencia religiosa y de su expresión mediante el símbolo.

I-3. EL SÍMBOLO COMO EXPERIENCIA PSÍQUICA

Como ya sabemos, el símbolo es un “*lenguaje vinculado*” con la situación socio-cultural, y atado a una historia concreta. Pero también vinculado con los grandes arquetipos de la experiencia humana. Quien nos ha mostrado esto ha sido la psicología profunda de C. Jung¹⁴.

Siendo Jung discípulo de S. Freud¹⁵, convendría averiguar qué pensaba éste sobre el símbolo. Freud denomina “símbolos oníricos” a las imágenes que tienen un contenido latente que se manifiesta deformado y disimulado; pero Freud quiere fijar el símbolo, anclar la expresión a un contenido discursivo. Para ello, quiere construir un código del simbolismo onírico donde todas las cosas (paraguas, escaleras, flores...) tengan un significado reconocible. Precisamente esta pretensión, a mi modo de ver, niega lo simbólico y significa volver a las pretensiones aristotélico-analíticas de fijar y establecer significados unívocos, a pesar de que acepte cierta plurisignificatividad y ambigüedad en los sueños. En su aproximación al símbolo habla de deseo, satisfacción, distorsión, sublimación y travestimiento. En definitiva Freud trataba al símbolo no como símbolo, sino como ocultación retórica de otra cosa.

C. Jung, sin embargo, como discípulo disidente, entiende el psiquismo humano de otra manera: lo ve organizándose concéntricamente alrededor de sí mismo. El símbolo para él, juega un papel extraordinario: tiene la función de traductor y de convertidor. Jung

¹⁴ JUNG C.G., *Tipos psicológicas*, Edhasa, Barcelona, 1994; *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1976; *Psicología y religión*, Paidós, Barcelona, 1981; *Simbología del espíritu*, FCE, México 1962; *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Madrid 1999.

¹⁵ FREUD S., *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

llegará a decir que el símbolo es la máquina psíquica que transforma energía del inconsciente colectivo al consciente. Mediante el símbolo todos los círculos del psiquismo se relacionan mutuamente. El sí mismo, misterio último del ser humano, es aludido mediante el símbolo que se manifiesta como imagen poderosa de una visión o sueño a la conciencia y que emana del inconsciente personal y colectivo (arquetipos)¹⁶.

Los arquetipos serían, para Jung, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente inscritos en el inconsciente que constituirán una estructura, unos *engramas* según el término del analista de Zúrich. Están dentro del alma humana como *modelos* preformados, ordenados (taxonómicos) y ordenadores (teleonómicos), es decir, conjuntos representativos y emotivos estructurados, dotados de un dinamismo formador. Los arquetipos se manifiestan como estructuras psíquicas cuasi universales, innatas o heredadas, una especie de conciencia colectiva; se expresan a través de símbolos particulares cargados con gran potencia energética. Pero lo común a la humanidad son las estructuras, que son constantes, y no las imágenes aparentes, que pueden variar según las épocas, las etnias y los individuos. Tras la diversidad de imágenes, relatos, mimos, un conjunto similar de relaciones se puede descubrir, una misma estructura puede funcionar. Aunque, las imágenes múltiples son susceptibles de ser reducidas a arquetipos, no conviene perder de vista, su condicionamiento individual, ni, para acceder al tipo, descuidar la realidad compleja de ese hombre tal cual existe.

¹⁶ JUNG, siguiendo de alguna manera la tradición platónica, empleó por vez primera el término “arquetipo” en 1919.

De acuerdo con ésta concepción, el símbolo tiene una dimensión racional y otra no totalmente racionalizable; o como diría Neuman¹⁷, el sueño para Jung no es la expresión deformada de otra cosa, sino que el psiquismo se expresa a través de ellos, sea en su globalidad o en sus particularidades.

El símbolo es, para Jung un lenguaje irremplazable, que posee una eficacia específica como modelador entre situaciones y sentidos inconciliables desde el punto de vista racional: el pasado y el futuro, la muerte y la vida, lo inmanente y trascendente, etc. Si para Freud el símbolo ocultaba más que revelaba, para Jung el símbolo es la revelación de un “numen” interno, capaz de reunificar el psiquismo en una experiencia de tipo religioso. Jung encontró en sus pacientes que extrañas series de sueños tenían temas de base que se relacionaban con un esquema general que se encontraba en las tradiciones religiosas. Así, el sí mismo se relacionaba con el mandala hindú (fig. 5), una imagen centrada en un círculo encuadrado; en otras tradiciones se puede hablar del “castillo interior” (fig. 6), de la Jerusalén celeste, etc. Siguiendo esta línea, Jung afirma lo numinoso como perteneciente al interior del hombre mismo.

Para Jung, según J. Martín Velasco, el nivel más profundo del inconsciente sólo puede ser alcanzado por el *mito* y por el rito: “*Considera los mitos como el nexa necesario entre el espíritu humano y el hombre*

¹⁷ NEUMAN E., *Origins and History of Consciousness*, Bollinger Series, Princeton Univ. Princeton 1973, p. 366.

natural"¹⁸. En este sentido, de acuerdo con la interpretación de Jung, es una búsqueda constante de las *huellas* de Dios o de lo divino en las profundidades del individuo. Y como señala Ll. Duch, sería "*una búsqueda, en la que aquello que es personal acostumbrada a disolverse en la impersonalidad que a veces incluso puede dar lugar a figuras sin rostro con unas consecuencias verdaderamente inquietantes*"¹⁹.

En la religión, el culto y el arte siempre se abren camino estas imágenes arquetípicas, las cuales pueden expresarse mediante un gran número de figuras y diseños (figs. 7, 8 y 9). Jung es del parecer que actualmente la mayoría de estas imágenes se hallan hundidas en el inconsciente, y que acostumbran a irrumpir en los sueños diversos y a veces caóticos de los individuos. Junto al "inconsciente personal", existe el "inconsciente colectivo"²⁰, que se muestra tanto más activo cuanto más se le intenta alejar de la vida cotidiana. No obstante, debemos tener en cuenta que el médico suizo no concibe los arquetipos como unas imágenes más o menos esquemáticas, innatas y depositadas en el inconsciente colectivo de la humanidad.

Los arquetipos son más bien, tomando la expresión de Martín Velasco²¹, una especie de "*a priori de la imaginación*". Por eso pueden ser consideradas como estructuras inconscientes de la subjetividad, que

¹⁸ MARTÍN VELASCO J., "El mito y sus interpretaciones". VVAA., *Revelación y pensar mítico*, XXVII Semana Bíblica Española, Madrid 1970, p. 18.

¹⁹ DUCH L., *Mito, interpretación y cultura*, Herder, Barcelona, 2002, p. 314.

²⁰ "El inconsciente colectivo jungiano tiene algo que ver con las *representaciones colectivas* de L. Lévy-Bruht; también postularon algo parecido a un inconsciente colectivo F. Nietzsche y A. Bastian. Otros autores que quizás influyeron en Jung fueron William James y Heri Bergson". Cf.: MORRIS B., *Introducción al estudio antropológico de la religión*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1995, p. 210.

²¹ MARTÍN VELASCO J., o. cit., p. 20.

organizan y dirigen, de acuerdo con sus propias leyes, toda la energía psíquica espontánea.

Para Lluís Duch²², el peligro que asedia constantemente las interpretaciones jungianas es la gnosis, y añade al respecto, que para Gilles Quispel²³, (investigador muy reconocido en el terreno de los estudios sobre el gnosticismo) *“la gnosis más importante de nuestro siglo es la compleja psicología de CG Jung, quien ha presentado descubrimientos y observaciones que nadie negará. Que tras esta psicología, sin embargo, se esconda un tipo de visión gnóstica es un misterio que resulta desconocido para muy pocos. Así se pone de relieve que la gnosi pertenece por ella misma a la tradición occidental”*.

²² DUCH L., o. cit., p. 315.

²³ QUISPEL G., *Gnosis als Weltreligion*, Orgio Verlag, Bern 1995, pp. 76-77.



Fig. 5: Mandala. Pintura cósmica. Arte tibetano, s. XIX. Bruselas, colección Verber.

.-En el budismo tántrico (erradicado de su país de origen, la India, en el siglo XII por los invasores musulmanes, si bien se mantuvo en el Tibet), el mandala es el guía imaginario y provisional de la meditación. Manifiesta en sus combinaciones variadas de círculos y cuadrados el universo espiritual y material, así como la dinámica de las relaciones que los unen, en el triple plano cósmico, antropológico y divino. Es también una imagen psicológica, propia para conducir a quien la contempla a la iluminación²⁴.

²⁴ CHEVALIER J., GHEERBRANT A., o. cit., pp. 679-680.



Fig. 6: *Liber Scivitas* (fol. 1), procede del facsímil realizado entre los años 1927-1933 en la abadía Santa Hildegarda de Eibingen.

.-El castillo es aquí un símbolo de protección, lo que protege es la trascendencia de lo espiritual. Abriga un poder misterioso e inasequible. Hildegarda de Bingen aparece en esta miniatura escribiendo en estado de iluminación, lo que se encuentra simbólicamente representado en el fuego que penetra su cabeza.



Fig. 7: Moneda de plata ateniense de cuatro dracmas con la lechuza²⁵, símbolo de la sabiduría de Atenea. Las letras son abreviaturas de Atenea (Aziná en griego) y de Atenas (azína), h. 480 a. C. British Museum, Londres.

.-Atenea era la diosa patrona de Atenas, y las monedas en uso en la era clásica ateniense estaban acuñadas en el anverso con la imagen de Atenea y de un ejemplar de este mochuelo en el reverso. De la misma Atenea se dice que tenía “ojos de búho” como señal de sabiduría. Por este tipo de reverso las monedas atenienses fueron llamadas “lechuzas”. Fueron introducidas h. 525-500 a. C. En 480 a. C., tras la derrota de los persas, el yelmo de Atenea fue adornado con una corona de hojas de olivo. Muy populares en el Mediterráneo, siguieron casi sin variación durante tres siglos, sufriendo sólo pequeñas variaciones estilísticas e iconográficas.

²⁵ GUÉNON ha señalado que se podía ver en ella, así como en la relación Atenea-Minerva, el símbolo del conocimiento racional (percepción de la luz lunar por reflejo) oponiéndose al conocimiento intuitivo (percepción directa de la luz solar). GUÉNON R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Eudeba, Buenos Aires 1969; para MAGNIEN V., “El mochuelo, ave de Atenea, simboliza la reflexión que domina las tinieblas”. *Les mystères d'Éleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*, París 1950, p. 108.



Fig. 8: Símbolos gnósticos del Cerro de Berrueco, Ávila, s. V, Instituto de Valencia del Conde de Don Juan. Madrid.

.- En estos símbolos gnósticos la figura central es el sol irradiando luz y con una cabeza envuelta en una toca. Del cuerpo solar salen cuatro alas y dos patas. El gnosticismo filosófico, a modo de la moderna teosofía, hacía competencia con el cristianismo.

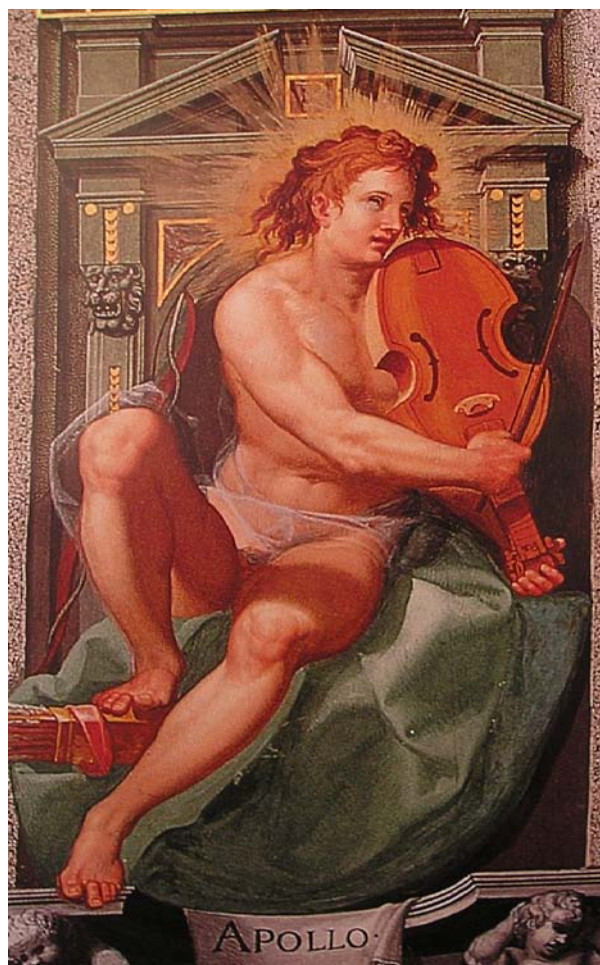


Fig. 9: PELLEGRINO TIBALDI, *Apolo*, pintura mural, bóveda de la biblioteca, monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Terminado en 1591.

.-Habitualmente representado como joven de rara belleza, con la cabeza ceñida de luz; Apolo guía el carro del Sol, que atraviesa el cielo cada día arrastrado por cuatro caballos, El arco, la flecha, la aljaba, la lira y el laurel son los principales atributos del dios. Apolo y el dios del Sol eran originariamente dos divinidades diferentes, que posteriormente fueron asimiladas exclusivamente a la figura de Apolo. En calidad de músico toca la lira, pero en algunas pinturas renacentistas, será la viola.

II-EL MITO COMO NARRACIÓN SIMBÓLICA

La estructura narrativa, dirá Levi-Strauss²⁶, pertenece a la constitución del mito, y según afirman P. Ricoeur²⁷, M. Elíade²⁸ y otros, el mito es una narración de los orígenes. El problema de la naturaleza del mito y de su interpretación son las relaciones entre *mýthos* y *lógos*. Así es, en cualquier caso, cómo se presenta al que se coloca dentro de la tradición del pensamiento occidental, en donde no es posible hablar del mito sin referirse explícita o implícitamente a la historia del objeto y del término desde sus mismas raíces en el mundo griego. Así pues, sería oportuno comenzar a partir del terreno griego que dio origen a la misma noción del mito.

II-1. LA HERENCIA DE LOS GRIEGOS

Mito en su acepción más antigua, indica genéricamente el “pensamiento”, en particular el pensamiento expresado; la “palabra”, el “discurso”, sobre todo el discurso en cuanto comunicación; la “noticia”, el “mensaje”, el “relato”, la “historia”. Por eso no resulta extraño que en los orígenes no aparezca la distinción entre *mýthos* y *lógos*, de manera que los dos términos se usan a veces indiferentemente en la obra homérica para indicar tanto la “palabra argumentativa”, basada en los múltiples modos del discurso (el razonar de Ulises), como la palabra “sabia” y

²⁶ LÉVI-STRAUSS Y ERIBIÓN D., *De cerca y de lejos*, Alianza, Madrid 1990, p. 18.

²⁷ RICOEUR P., “Myth and History”, en M. Elíade (ed) *Encyclopaedia of Religion*, Mc Millan, London, vol 10, pp. 273-282.

²⁸ ELÍADE M., *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid 1961, p. 18.

autorizada en virtud de los acontecimientos pasados que evoca (el narrador de Néstor). Pero de la indistinción inicial se fue pasando gradualmente a la contraposición entre los dos términos. Así aparece ya en Hesíodo, que reivindica para la naturaleza del *mýthos* la pura verdad del suceso evocado, liberando la noción de mito de toda confusión con la elocuencia argumentativa. Sin embargo el desarrollo del pensamiento griego fue en dirección contraria a la que había indicado Hesíodo. El atributo de la verdad se le reservó al *lógos*, relato fiable o discurso argumentativo, mientras que el *mýthos* se identificó con la “historia fabulosa, legendaria”.

De esa forma el mito se vio confinado en la poesía, que utiliza sus temas como materiales literarios, leyendas utilizadas como paradigmas de las vicisitudes humanas, como en la elegía, o del enigma de la condición humana, como en la tragedia. Por otra parte, en cuanto que se refiere a sucesos imposibles de alcanzar por ninguna investigación, el mito quedó eliminado de la historiografía: “*Quizá mi historia, despojada del elemento fantástico, halague menos al oído; pero bastará que la juzguen útil los que quieren saber lo que es cierto en el pasado*”²⁹. También la filosofía se mueve en esta área de sospechas frente al mito. Desde que Jenófanes criticó el antropomorfismo de las mitologías, entre la pretensión del *mýthos* de mostrar la verdad narrando y la capacidad del *lógos* de demostrar la verdad argumentando, la filosofía griega escogió el segundo camino. Hay que añadir además que la misma cultura griega ofrece la formulación de una segunda problemática relativa al mito, la que se

²⁹ TUCIDIDES, *La guerra del Peloponeso* I, 22, 4.

refiere a sus contenidos. Platón afirma que los mitos son relatos “*en torno a los dioses, los seres divinos, los héroes y los descensos al otro mundo*”³⁰; pero es el mismo Platón el que define como mitos las fábulas de Esopo (*Fedón* 61b). Nace entonces la pregunta de si los contenidos del mito se limitan a materiales religiosos, en particular politeístas, y a la experiencia relativa, o bien se relacionan con toda la experiencia existencial.

El mundo griego dejaba una problemática muy amplia. Pero su éxito, en la época helenista, fue la afirmación de aquella interpretación alegórica que hace al mito aceptable a la razón, aunque vaciándolo de un significado autónomo: el mito se convierte en figura de otra cosa distinta. De estas negaciones y rechazos no se librará el mito en lo esencial, ni siquiera en el renacimiento.

II-2. REPLANTEAMIENTO EN LA ÉPOCA MODERNA

La vuelta a temas y materiales mitológicos en este período no se deriva de una consideración distinta de la naturaleza del mito o de una investigación distinta del mismo. El interés por las mitologías antiguas viene dictado más bien por el reconocimiento del valor poético de sus expresiones; por lo demás son percibidas como representaciones de las creencias religiosas del paganismo.

El problema de la naturaleza y por tanto de la verdad del mito hace su aparición en la época moderna con G.B. Vico (1668-1744). El mito,

³⁰ PLATON, *República*, 392 a.

para Vico, no es un conjunto de fábulas que hay que contraponer al mundo real de la razón. Es el producto del pensamiento humano en el segundo grado de su desarrollo, al mismo tiempo “forma” del espíritu y “época” de la historia. Lo mismo que el lenguaje y la poesía, el mito es creación de la fantasía, cuando los hombres “*advierthen con ánimo turbado y conmovido*”³¹, la realidad inefable de las cosas. Por una parte afirma la autonomía del pensamiento mítico, y por otra atribuye a la fantasía el orden de esta expresión de la humanidad todavía niña.

La intuición de Vico no obtuvo éxito inmediato, dado que el *siglo de las luces* no podía conciliar lo absoluto de la razón con el reconocimiento de una verdad autónoma a un producto de la actividad de la fantasía. Para los ilustrados el mito pertenece a la noche del espíritu y se configura como fábula infantil, como conglomerado de absurdos, verdadera enfermedad del espíritu humano. Tan sólo el romanticismo, con su exaltación de la intuición y de la imaginación, podía romper este cuadro negativo. Así F.W.J. Schelling (1775-1854)³² podrá reivindicar para la mitología el papel de manifestación de lo absoluto y de condición necesaria del arte, negando el valor alegórico del mito, cuya relación con la verdad tiene que clasificarse mas bien como “tautegórico”: el mito no dice “otra cosa”, sino lo que él mismo dice, y que no puede ser dicho de otra forma. En el ambiente creado por las reflexiones de un Schelling o de un J.G. Herder (1744-1803) es donde la ciencia moderna del mito comienza a dar sus primeros pasos a comienzos del siglo XIX. En este

³¹ VICO G.B., *Scienza nuova giusta l'edizione del 1744*, 2vols, Laterza Bari 1953, vol 1, p. 92.

³² SELLING F.W.J., *Scritti sulla filosofia, la religione e la libertà*, Mursia, Milán 1974.

contexto se colocan hombres como Ph. Buttmann (1764-1829)³³ y K.O. Müller (1797-1840)³⁴, que reconocen el mito como expresión espontánea de la verdad, propia de una fase antiquísima de la cultura humana. Superado el problema de un origen racional o fantástico del mito, rechazan tanto su interpretación alegórica como su infravaloración con respecto al pensamiento lógico. Buttmann insistirá además en una valoración y en una contemplación de los enunciados míticos en sí mismos, mientras que Müller se situará más bien en un camino de explicación del mito, identificando su originalidad en el hecho de ser un pensar indisolublemente unido con la imagen y su significado.

Y es también el ambiente romántico el que sirve de soporte a la teoría simbolista de G.F. Creuzer (1771-1858)³⁵, en la cual la religiosidad, que nace de la experiencia de las epifanías de lo divino en las manifestaciones de la naturaleza, se elabora sucesivamente en una doctrina que se alimenta de símbolos y que se expresa en mitos: el mito es el ropaje del símbolo, del cual ha de liberarlo la interpretación. El ostracismo que el racionalismo imperante impuso al simbolismo de Creuzer, fue todavía más claro en el caso de J.J. Bachofen (1851-1887)³⁶, cuyo pensamiento no volvería a tener actualidad hasta el siglo XX. La verdad del mito para Bachofen, está estrechamente unida al mismo tiempo prehistórico en que nace: el mito atestigua una estructura intelectual prehistórica, que se niega a toda interpretación fuera de ella.

³³ BUTTMANN Ph., *Creer y comprender*, 2 vols., Studium, Madrid 1974.

³⁴ MÜLLER K.O., *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mytologie*, Gotinga 1825.

³⁵ CREUZER G.F., *Symbolik und Mytology der alten Völker, besonders der Griechen*, 4vols., Leipzig 1812.

³⁶ BACHOFEN J.J., *Introduzione al diritto materno*, Ed. Riuniti, Roma 1983.

La de Bachofen es una postura anti-intelectualista, que no dejará de tener seguidores en nuestro siglo.

II-3. NACIMIENTO Y DESARROLLO DE UNA CIENCIA DEL MITO

El elemento lingüístico en el análisis del mito hace su primera aparición con F.M. Müller (1823-1900)³⁷, principal exponente de la “escuela filológica” o “escuela de la mitología de la naturaleza”. Para Müller el lenguaje surge como expresión fonética de las reacciones de los hombres frente a los fenómenos y las fuerzas de la naturaleza. Pero cuando, en una segunda fase, se pierde la percepción del vínculo entre expresión fonética y fenómeno, las palabras son asumidas como denominaciones de figuras míticas individualizadas, llegando así a la personificación de las fuerzas naturales. Por consiguiente, el mito es fruto de un error lingüístico, consecuencia de una deficiencia original del lenguaje, debida a su no univocidad. La mitología es un discurso patológico, es un producto de los límites del lenguaje, que hay que estudiarla a través de las comparaciones etimológicas para remontarse a los valores primordiales de las palabras, descubriendo de esa manera como los *nomina* se han convertido en *numinia*. De este modo el lenguaje se convierte en instrumento de un vaciamiento del mito para desembocar en un naturalismo religioso.

Al mito como mundo de la apariencia, fruto de la ilusión producida por la perversión metafórica del lenguaje, se contrapone la noción de mito

³⁷ MÜLLER F.M., *Essay on Comparative Mytology*, Oxford, 1856.

como etapa “salvaje” del pensamiento, que se formula dentro de la “escuela antropológica”, en particular con E.B. Tylor (1832-1917)³⁸ y A. Lang (1844-1912)³⁹. El mito es la expresión del pensamiento en el momento prelógico, típico de las civilizaciones antiguas. Su aparente irracionalidad es tan solo para nosotros, en realidad es un sistema coherente, que expresa la visión del mundo propia de los pueblos primitivos. De este modo, el mito es la forma primitiva de la religión y de la filosofía, cuya comprensión sólo es posible a partir de una renuncia a juzgarlo según las categorías del pensamiento lógico. La suya es una racionalidad “salvaje”.

Comparte con la “escuela antropológica” la contraposición entre pensamiento lógico y pensamiento salvaje, pero negándole a este último toda forma de racionalidad, una corriente interpretativa del mito que hunde sus raíces en el racionalismo positivista, que tiene en W. Wundt (1832-1920)⁴⁰ su intérprete más autorizado. Para Wundt, exponente de un positivismo evolucionista y fundador de la psicología experimental moderna, el mito es un producto del sentimiento y por tanto de la subjetividad. No hay ningún contenido de verdad objetiva en el mito, ya que las representaciones míticas transmiten reacciones afectivas y no elementos de la realidad que susciten tales reacciones.

Igualmente negativa respecto al mito se muestra la “escuela histórico cultural”, pero con motivaciones diversas. Para W. Schmidt (1868-1954)⁴¹,

³⁸ TYLOR E.B., *Primitive culture*, 2vols., Londres 1871.

³⁹ LANG A., *Myth, Ritual and Religion*, Londres 1887.

⁴⁰ WUNDT W., *Völkerpsychologie*, II/I, Leipzig 1905.

⁴¹ SCHMIDT W., *Manuale di storia comparata delle religioni*, Morcelliana, Brescia, 1934.

es en la racionalidad donde hay que buscar el origen de la religión, mientras que la elaboración mítica, fruto de la imaginación, representa un momento secundario y una involución respecto a la percepción original de la idea de un ser supremo. En continuidad con Schmidt, L. Walk (1885-1949)⁴² hace surgir el mito de un proceso en el que se encuentran elementos racionales e imaginativos; es especialmente interesante el hecho de que Walk hable del mito como de una filosofía natural primitiva, es decir, de suyo arreligiosa, utilizable como expresión de toda forma religiosa, incluso revelada.

En el camino de la interpretación irracionalista del mito nos encontramos, por el contrario, con L. Lévy-Bruhl (1857-1939)⁴³. El origen del mito está estrechamente ligado a la mentalidad prelógica e irracional de los pueblos primitivos. Surge como representación colectiva, que sirve para asegurar una pertenencia social no sentida ya como inmediata. En sus *Carnets*, obra póstuma, Lévy-Bruhl modificó su pensamiento; lo que antes aparecía como historia sagrada de las sociedades inferiores, ahora se define como historia real de un mundo y de un tiempo distintos del nuestro, por ser relativo a una dimensión de la realidad que va más allá de la experiencia, pero que es solidaria con ella. No lejos de las primeras posiciones de Lévy-Bruhl está H. Bergson (1859-1941)⁴⁴, el cual atribuye a los mitos, considerados, sin embargo, como ficciones y frutos indirectos de un residuo del instinto, la función de salvaguardar la realidad amenazada por los efectos nocivos de la inteligencia. Todavía más

⁴² WALK L., *Mytologie*, LTK, Friburgo 1965.

⁴³ LÉVY-BRUHL L., *El alma primitiva*, Edicions 62, Barcelona 1974.

⁴⁴ BERGSON H., *Le due fonti della morale e della religione*, Ed. Di Comunità, Milán 1979.

positivo con el mito es R. Otto (1869-1941)⁴⁵, para quién la religión tiene un origen irracional, emocional, a través de la aplicación de la categoría de lo “numinoso” a las expresiones de la vida: el mito representa la modalidad propia del conocimiento de lo “numinoso”, lo mismo que la ciencia lo es para lo fenoménico. En esta misma línea se sitúa también G. Van Der Leeuw (1890-1950): el mito no explica, sino que crea; él mismo es realidad presente y vivida; como acción santa, está estrechamente vinculado al rito y se caracteriza como fuerza del tiempo y sin tiempo; reintroducido en el tiempo, se convierte en “saga”, cuando funda un culto se convierte en “leyenda cultural”, cuando decide de la salvación del oyente, se convierte en “discurso sagrado”.

También el psicoanálisis trata el problema del mito, en particular con C.G. Jung (1875-1961). Para Jung el mito es una representación de los arquetipos que pertenecen al inconsciente colectivo; constituye, por tanto, una expresión simbólica del drama inconsciente del *ánima*. Con ello queda excluida toda pregunta sobre la verdad de los mitos, de los cuales sólo se retiene su función vital. Una cima de las corrientes irracionalistas la representa K. Kérenyi (1897-1973): la única actitud lícita frente al mito es la de escucharlo sin más, como se hace con una pieza musical; en cuanto a la naturaleza del mito, se configura como fundamentación de la realidad; pero no a través de causas, sino a través de precedentes primordiales: “*Ellos son los **archai**, a los que se remonta cada una de las cosas, incluso tomada en sí misma, para crearse a sí misma a partir de ellos, mientras que ellos permanecen vitales, inagotables*”⁴⁶. En contra de

⁴⁵ OTTO R., *Lo santo*, Madrid 1973.

⁴⁶ KÉRENYI K., *Prolegómini allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Turín 1972, p. 21.

la tesis sobre el origen irracional del mito se sitúa E. Cassirer (1874-1945). Relacionando el problema del mito con el del lenguaje, Cassirer observa que los dos están arraigados en una forma de pensamiento definida como “metafórica”, que se aparta del pensar teórico o discursivo: “*Si este último tiende a la amplificación, a la vinculación, a la conexión sistemática, la actividad, la actividad lingüística y mítica, por el contrario, tiende a la densidad, a la concentración, al relieve que aísla*”⁴⁷. Existe, por tanto, una lógica del mito, que difiere de la lógica del pensamiento teórico y científico. En ella se expresa una objetividad, que es la experiencia misma del mundo, de una realidad espiritual convertida en elemento sensible, en cuanto captada de forma simbólica, en una simbología no convencional, sino “hipostática”: el contenido se resuelve en la palabra, en el mito, que se convierte así en “el” concreto real. De manera distinta, pero rechazando igualmente las tendencias irracionalistas, se mueve la “escuela funcionalista”, que tiene su mayor exponente en B. Malinowski (1884-1942)⁴⁸. El mito es un fenómeno cultural, con el que justifica y legitima la realidad actual, resolviendo las dificultades y, las contradicciones de la vida cotidiana. Por tanto, su vinculación no es con la problemática religiosa o filosófica del hombre, sino con las dinámicas sociales y económicas. El mito no es una forma de conocimiento, sino una solución de los problemas de la vida, lo mismo que el rito con que se desarrolla. No hay una dimensión simbólica del mito, sino sólo una función de reforzamiento del orden, de las tradiciones, de las costumbres, y por tanto de la cohesión social.

⁴⁷ CASSIRER E., *Mito y lenguaje*, FCE, Buenos Aires, 1973, p. 86.

⁴⁸ MALINOWSKI B., *Myth in Primitive Psychology*, Norton, Londres 1926.

II-4. DEBATE CONTEMPORÁNEO

Desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XX el desarrollo de la ciencia del mito ha emprendido caminos diversos, a veces complementarios y a veces divergentes. En su conjunto constituyen una red de opciones que hasta la presente, forma la base de toda opción valorativa e interpretativa del mito; y es por donde se mueve, con sus interrogantes, la investigación contemporánea, cuyas tendencias más significativas pueden ilustrarse a través de alguna de sus figuras más representativas.

En cuanto a las tendencias irracionalistas ya hemos mencionado anteriormente la aportación de K. Kérenyi. Uno de sus herederos más representativos es M. Elíade⁴⁹. El mito es “historia ejemplar”: a través de él el hombre queda reintegrado en el “eterno presente”, en el tiempo sagrado en el que la historia de lo que fue en los orígenes se hace paradigmática, precedente cuya aceptación e imitación nos libera del devenir profano. La recepción del mito libera al hombre de la insignificancia del tiempo cósmico, proyectándolo en el “eterno presente”, en el que el origen y el fin son homólogos, y conduciendolo a la experiencia de lo intemporal, en donde se identifica lo que es primordial con lo que es real, captado en su dimensión trascendente. La exaltación del valor del mito es aquí completa: si lo verdadero se identifica con lo sagrado, tan sólo el mito es acceso auténtico a la verdad, no a como revestimiento narrativo de la misma, sino como suceso que le da

⁴⁹ ELIADE M., o. cit.; *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires 1952; *Aspects du mythe*, Gallimard, París 1963.

fundamento. También hay que señalar cómo el pensamiento de Eliade se encuentra en las antípodas del funcionalismo; si para Malinowski el mito se construye a partir de la realidad, para Eliade la realidad se constituye a partir del mito; si para éste el mito es realidad sagrada, para aquél es realidad social y profana.

Esta última observación permite hacer algunas consideraciones sobre la “escuela sociológica” francesa, entre los que destacamos a M. Mauss (1872-1950)⁵⁰; para quien el mito pone en acción categorías mentales y módulos de articulación de lo real que son al mismo tiempo los fundamentos de la comunicación y de la solidaridad social. En esta dirección es donde encaja la reflexión, nueva en muchos aspectos, de C. Lévi-Strauss⁵¹. Pero las estructuras a las que se refiere Lévi-Strauss no son las culturales, sino las universales del dinamismo del espíritu. El mito es un lenguaje a través del cual se quieren superar tensiones y contradicciones, que pueden reducirse generalmente al conflicto entre naturaleza y cultura. Pero lo que cualifica al mito no es el contenido, como demuestra la variedad de “códigos” homologables entre sí que puede utilizar, sino la estructura particular que asume este lenguaje que es el mito. El contenido puede variar, pero la estructura del mito no varía. El giro que propone Lévi-Strauss en el estudio del mito está al mismo tiempo lleno de sugerencias y de interrogantes.

Los intereses interpretativos del mito encuentran otros defensores contra el agotamiento de su inteligencia en su descodificación. Así un

⁵⁰ MAUSS M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Turin 1965.

⁵¹ LÉVI-STRAUSS C., *Antropología estructural*, Buenos Aires 1962; *Mitológicas*, 2 vols., FCE, México 1968.

filósofo como P. Ricoeur⁵² reivindica para el mito su valor de mensaje. Como símbolo secundario, símbolo desarrollado en un relato, el mito es para P. Ricoeur una interpretación narrativa del enigma de la existencia. Y si es verdad que no es posible una comprensión plena del mito fuera de la experiencia de lo que él designa en enigma, con esto no se niega, sin embargo, el camino para toda interpretación: no ya la alegórica, que vacía al mito de sí mismo, sino una interpretación que es restauración de sentido. No rechaza el acercamiento estructural, sino que se lo reconduce a sus límites de desvelamiento del orden que permite la significación.

El momento actual es muy propicio a toda clase de experiencias psicológicas por causa de la preeminencia de la “cultura del yo”⁵³, que constituye una de las características más peculiares de nuestros días. La explicación psicológica del mito constituye un aspecto bastante importante del descubrimiento de la *subjetividad* que, como consecuencia más o menos inmediata de la distinción cartesiana entre el sujeto y el objeto, ha sacado a la luz, en el transcurso de estos últimos siglos, el complejo e incluso con frecuencia caótico mundo de la interioridad del ser humano.

II-5. EL ARTE EN LA MITOLOGÍA GRIEGA

Sabemos, por los estudiosos en el tema, que superpuesto al culto oficial de la Grecia clásica, se aprecian religiones vivas, que requerían liturgias llenas de un sentido determinado y estimulaban la producción de

⁵² RICOEUR P., *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milán 1978; *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid 1969; *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid 1980.

⁵³ Véase los interesantes análisis de H. BÉJAR, *El ámbito íntimo*. Alianza, Madrid 1990.

objetos de arte, dando temas de gran belleza al arte griego; su sentido que para nosotros parece alambicado y sutil, era claro para cualquier griego. Otra cuestión fundamental es la imposibilidad de delimitar la personalidad de los dioses; sabemos que las criaturas espirituales tienen unas leyes de genética mucho más complicadas que las de los cuerpos orgánicos. No hay fronteras cerradas entre muchos de ellos; andan asociados, se confunden y cambian atributos, se superponen y acaban por identificarse. El Kronio Zeus (figs. 10, 11, 12 y 13) tiene, por lo menos, doscientos atributos. Es un dios celeste, empíreo, fulmíneo, ígneo, montañés,... Pero incluso llega a ser subterráneo, y se confunde e identifica con Plutón. En Frigia se hace Zeus-Sabacios, que es casi una divinidad hitita; en Egipto se identifica con Serapis, etc., se podría decir que en el caso de Zeus la dispersión de su personalidad se hace ya en época helenística y romana. Otros dioses tienen existencias paralelas y confusas desde la más remota antigüedad. Apolo y Dionisios, identificados, en muchas ocasiones, no tienen límite fijo, no sabemos nunca lo que es apolíneo y lo que es dionisiaco.

Los griegos no llegaron a precisar la realidad espiritual de cada personaje para poder acumular varias ideas en un mismo mito. En lugar de delimitar lo espiritual lo enriquecieron con varios conceptos o soluciones. Las ideas vivían conjuntas en el mito, sin eliminarse con excesiva lógica. Cada dios, o mito, formaba una suma de ideas como un nudo que no se podía deshacer por mucha atención crítica que se pusiera en desatarlo. No puede decirse que Dionisios era el dios de la borrachera, ni tampoco que Afrodita era la diosa de la generación. Eran esto y mil

cosas más que lógicamente se hubieran contradicho. Sin embargo, los griegos no tenían empeño en disecarlos lógicamente. Los dioses no se podían, ni debían, descomponerse en elementos irreducibles, ni aun aceptando que fueran ellos la suma, la adición de todos aquellos elementos. La gran preocupación del alma griega fue siempre la tragedia del conocer sobre todo en los problemas de la generación y de la muerte. El arte griego refleja esta síntesis. Los griegos fueron los primeros que experimentaron con toda la intensidad posible la conciencia de extrañeza delante del mito, el cual, como Proteo, adopta mil máscaras para huir de los intentos de ser racionalizado y ver reducir su aura misteriosa⁵⁴.

Es significativo que los griegos se refieran al mito con diversas palabras y no con término único, lo que muestra una vez más la interrelación de éste, incapaz de verse contenido en un cauce único, con las múltiples facetas de la vida. Unas veces le llamaron *épos* o palabra épica, sobre todo cuando se referían a las hazañas de los héroes del pasado, hechos que constituían un caudal inagotable de su repertorio mítico, en especial los poemas homéricos -la *Iliada* y la *Odisea*- y las leyendas contenidas en los llamados *Ciclos* como el troyano y el de Tebas. Otras veces llamaron al mito simplemente *lógos*, haciendo con ello referencia al carácter oral de aquellas narraciones que circulaban de boca en boca entre las gentes: *se cuenta, se dice*, así comienzan muchos incisos o narraciones míticas en Pausanias, el tardío Periegeta o guía que, en pleno siglo II de nuestra era, nos fue describiendo rincón por

⁵⁴ Véase GARCÍA GUAL G., "Interpretaciones actuales de la mitología antigua" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 313, julio 1976, p. 123.

rincón los monumentos ilustres de la Grecia continental y sus *Lógoi*, sus leyendas.

Fig. 10: *Zeus y Ganimedes*. Terracota polícroma, grupo procedente de Olympia, h. 470 a.C. Museo Arqueológico, Olimpia. La terracota fue recompuesta en los años setenta a partir de los fragmentos recuperados en casi ochenta años de excavaciones (1878-1952).



.-Zeus, bajo apariencia humana, corre velozmente con un nudoso bastón en su mano derecha y levantando a Gaminedes con la izquierda. El joven príncipe troyano Gaminedes era considerado el más hermoso de los mortales.

“Zeus pasaba por haber raptado al joven Ganimedes, en Tróade (Troya), y haberlo convertido en su copero particular en sustitución de Hebe”⁵⁵. El gallo que Gamínedes sostiene en la mano derecha era un regalo de cortejo típico que los hombres griegos hacían a sus jóvenes amantes⁵⁶.

⁵⁵ GRIMAL P., *Diccionario de mitología*, Paidós, Barcelona 1981, p. 548.

⁵⁶ RATTO, S., *Diccionario de las civilizaciones*, Electra, Barcelona 2007, p. 89.



Fig. 11: Vasija de figuras negras de Laconia, Peloponeso, c.575 a. C. por el pintor Naukratis. Museo Nazionale Taranto.

.-Representa el tormento impuesto por Zeus, dios olímpico, a Prometeo. El águila ave asociada a Zeus (por su papel de reina del cielo, capaz de elevarse por encima de las nubes y de mirar fijamente al sol), picotea el hígado a Prometeo; la serpiente encarna la desmesura de las fuerzas naturales, sublevadas contra el espíritu. A partir de los poemas Homéricos se crea la personalidad de Zeus, soberano de hombres y dioses, que reina en las alturas luminosas del cielo. Es en la *Illiada* donde se cuenta que restableció el orden en el mundo después del robo de Prometeo, clavando a éste en el Cáucaso.⁵⁷

⁵⁷ CHEVALIER J., GHEERBRANT A., o. cit., p. 1087; GRIMAL P., o.cit., p. 546.



Fig. 12: *Zeus lanzando el rayo*, de Dodona, estatuilla de bronce. h. 470 a. C., Antikensammlung, Berlin.

.-Empuña un rayo, ya que es uno de sus atributos que simbolizan el poder. El nombre de “Zeus” deriva de un término indoeuropeo que significa “brillar”. En cuanto lanza el relámpago, simboliza el espíritu y el esclarecimiento de la inteligencia humana. En cuanto desencadena el rayo, simboliza la cólera, la punición, el castigo, la autoridad ultrajada: es el justiciero⁵⁸.

“Sólo Zeus, Padre del Cielo, era capaz de blandir el rayo; y sólo con la amenaza de su descarga fatal podía controlar a su rebelde y pendenciera familia del monte Olimpo...”⁵⁹ (Fragmento Orfico 58; Hesíodo: *Teogonía*, 56.)

⁵⁸ C.f.: CHEVALIER, J., GHEERBRANT A., o.. cit., pp. 1086-1087.

⁵⁹ GRAVES R., *Los mitos griegos*, vol. I, Alianza Editorial, Madrid 2001, p. 66.



Fig. 13: Crátera de Apulia con figuras rojas del pintor del Nacimiento de Dionisio (detalle), jarrón epónimo, 400-380 a. C., Museo Arqueológico Nacional, Taranto.

.-En el mito recogido por Hesíodo, Dionisio figura como hijo de Zeus y de la mortal Semele, que, ya embarazada, queda deslumbrada al ver a su divino amante, de quien había pretendido que se le mostrara en su verdadera forma celestial. Para salvar el feto Zeus lo arrebató del seno materno y se lo cosió al muslo y, al llegar la hora del parto, lo alumbró desatando las ataduras que lo ceñían a su pierna. Por eso Dionisio era llamado disotokos (nacido dos veces) o dimetor (con dos madres).

Se ha elegido como expresión plástica, cuatro aspectos de la figura que encarna Zeus, y que nos pueden dar una idea de la multiplicidad de aspectos a la que hacíamos referencia anteriormente. Quizá porque los mitos tenían como meta la orientación del ser humano a través de las numerosas sendas que cruzan la realidad en todos los sentidos posibles.

Zeus es el más grande de los dioses del Panteón helénico. Es esencialmente el dios de la luz, del cielo sereno y del rayo, pero no se identifica con el Cielo, de igual modo que Apolo no se identifica con el sol, ni Poseidón con el mar. En el pensamiento helénico, los dioses han perdido el valor cósmico que pudieron tener en otro momento de su evolución, y Zeus sólo interesa aquí como héroe de leyendas.

Interviene en gran número de leyendas que es difícil agrupar. La *Iliada* conoce una conjura tramada contra él por Hera, Atenea y Poseidón, que tenía por objeto encadenarlo. En otra ocasión arroja a Hefeso al vacío y lo deja cojo para siempre, como castigo por haberse puesto de parte de Hera. Vemos a Zeus intervenir en las querellas que surgen por doquier: entre Apolo y Heracles sobre el trípode de Delfos; entre Afrodita y Perséfone que se disputan el bello Adonis; entre Atenea y Posidón, que se disputan el Ática...

La ejemplaridad del complejo laberinto de leyendas que, en cualquier caso, constituyen tales relatos y su plasmación plástica han conformado buena parte de las raíces del horizonte cultural Europeo.

Desde la descripción de Zeus, como potencia universal, desarrollada en los poemas homéricos (es para éste el dios de la luz, el soberano padre de los dioses y de los hombres), cuyas aventuras amorosas con las diosas y las mortales son innumerables (fig. 14), hasta la concepción de los filósofos helenísticos, como una Providencia única, la idea de Zeus ha variado mucho. A partir de la tercera generación mitológica, según Hesíodo, es quien preside todas las manifestaciones del cielo: “*No es posible engañar a la mente de Zeus, ni escapar de ella*”⁶⁰. “*Zeus es el éter, Zeus es la tierra, Zeus es el cielo. Si, Zeus es todo lo que está por encima de todo*”⁶¹. En los estoicos –principalmente Cleantes, que había consagrado un poema a Zeus–, Zeus es el símbolo de dios único que encarna el Cosmos. Las leyes del mundo no son sino el pensamiento de Zeus. Nos hallamos aquí en el borde extremo de la evolución del dios, y se sale de los límites de la mitología para pertenecer a la Teología y la historia de la Filosofía. El himno a Zeus de Cleantes, nacido en el 331 a. C., lo describe en estos términos:

¡Salud, oh tú, el más glorioso de los Inmortales,
Tú al que se designa con tantos nombres diversos,
Zeus, eternamente todopoderoso, oh tú que eres el
Autor de la naturaleza, y que gobiernas con ley todas las cosas!...⁶²

Como sabemos, los grandes maestros del pensamiento y del arte de los siglos V-IV a. C. constituían, el ideal de toda cultura. El imperio

⁶⁰ HESÍODO (c. siglo VIII a. C.) *Teogonía*.

⁶¹ ESQUILO (523 a. C. a 456 a. C.) *Helíades*, Fragmento 70, según la traducción francesa de Sechan Louis y Leveque Pierre, *Les grandes divinités de la Grece*, París 1966, p. 81.

⁶² VON ARNIM J., *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vol. I, p. 537; trad. de M. MEUNIER, *Hymnes philosophiques*, París 1935, pp. 36-38.

macedónico y posterior imperio romano, llevaron esa cultura a todos los confines del mundo habitado. Es esa provincialización de la cultura helénica la que recibe el nombre de cultura *helenística*⁶³. Los centros difusores de esa cultura fueron las ciudades costeras del mediterráneo fundadas en los nuevos territorios, de las cuales las más importantes levantaron grandes monumentos –palacios, museos, bibliotecas, teatros, santuarios, residencias- emulando a las eximias construcciones del clasicismo griego, y casi siempre intentando superarlas por sus colosales dimensiones. Los grandes santuarios del Asia Menor –como los de Artemisa en Magnesia y en Efeso, el de Esculapio en la isla de Cos, el de Apolo en Mileto- se distinguían por su estilo jónico o corintio o por la combinación de los diversos órdenes griegos, pero sobre todo por la magnitud y extensión de sus dimensiones. El de Mileto, por ejemplo, era una verdadera selva de columnas sobre basamento que rompía todo sentido de la medida griega.

Aleandría, nueva capital del Egipto helenizado, célebre por su biblioteca y su museo, por su templo Serapeión y su Palacio Real, y otros muchos edificios hoy completamente desaparecidos, constituía el principal centro difusor de la cultura Helenística. Más que por sus talleres de artes plásticas, se distinguió por la suntuosa decoración de sus residencias, la importancia de sus artes de ornamentación, y los retratos de sus deidades y sus reyes; un arte del retrato que habría de tener su centro más importante en el Fayum.

⁶³Recordemos que *cultura* helenística no es la simple cultura griega, sino cultura de extranjeros helenizados que hablan la *Koiné*.

Pérgamo, jugó también un papel importante, y entre otras cosas, desarrolló un arte particular, de estilo muy vigoroso e individualizado, cuyo ejemplo más clamoroso es, para nosotros, el altar monumental de Zeus (fig. 15) que se alzaba en la acrópolis de la ciudad en el interior de un vasto cuadrilátero.

La isla de *Rodas*, que formó también un pequeño imperio, con su famoso “Coloso”, su torre de 120 metros de altura, formó también su escuela propia, caracterizándose por su naturalismo y el barroquismo, como lo muestra el *Laoconte* (fig. 16), ya de los primeros años de nuestra era.

Si de la pintura griega clásica⁶⁴ (Polignoto, Micón⁶⁵, Apeles...) sólo conocemos algo indirectamente por fuentes literarias (el único medio de que podamos formarnos una idea de cómo era la pintura griega, es observar la decoración de sus cerámicas) (figs. 17 y 18), la pintura helenística la conocemos algo más, principalmente por los mosaicos (fig. 19) de los pavimentos romanos y las pinturas murales de Pompeya (fig. 20), Herculano y Stabias (Stabiae) (fig. 21) en la que las pinturas debe señalarse el gusto por el paisaje, que en el siglo I a. C. parece constituir ya un género por sí mismo. Notemos también la última fase del estilo

⁶⁴ Sin embargo todo era color en la Grecia antigua y éste desempeñaba un papel fundamental en la estructuración orgánica de la arquitectura y en la apariencia de vida en la escultura. Praxíteles, preguntado sobre cuál de sus mármoles le satisfacía más, contestaba: “Aquellos donde Nicias ha puesto la mano”. Nicias fue un famoso pintor de cuya obra nada se ha conservado, como de ningún otro pintor griego. Paradójicamente del arte-guía en Grecia, que fue la pintura y no la escultura como a veces se ha supuesto, de la manifestación artística que más amaron los griegos, es de la que menos sabemos. Q. V.: J. Fortea, M^a J. López Grande, O. Bernat; “La pintura griega” *Historia del arte*, Ars Magna, Planeta, Madrid 2005, p. 133.

⁶⁵ Pintores de la primera mitad del siglo, que aparecen ya preocupados por la representación de las figuras en el espacio. Es significativa la tradición de un proceso abierto a Micón por la pintura de Maratón, donde habría representado a los bárbaros más grandes que a los griegos. Esta diferencia de tamaño que tanto parece haber molestado a los atenienses puede relacionarse con una intuición de perspectiva. Q. V.: *Ibidem*, pp. 134-135.

pictórico de los frescos de Pompeya, en los que la fantasía se une con una técnica impresionista. Las ilustraciones de la *Ilíada* pintadas durante el primer siglo de nuestra era en las paredes de la casa de Esquilino en Roma, -Ulises (fig. 22) en la isla de Circe, en el país de los Estrigones, etc.- están pintadas con un estilo impresionista de formas disueltas en la atmósfera en las que, como en un lienzo de Turner o Monet, el rostro humano no tiene más importancia que el mar o las rocas.

Si para el arte griego de la época de Fidias o de Praxíteles, el hombre continuaba siendo el objeto principal del interés del artista. En el período helenístico, época en la que poetas como Teócrito descubrieron el encanto de la vida sencilla entre los pastores, también los artistas trataron de evocar los placeres de la campiña para los viciados habitantes de la ciudad.

El arte helenístico, al filo de la era cristiana, andaba a la búsqueda de nuevos temas, con el ánimo de poder alcanzar la perfección fascinante de las obras clásicas. Su técnica era excelente, su dominio de la forma perfecto. Le faltaba inspiración, su temática se perdía en una mitología superada, en las leyendas heroicas... todo atestiguaba la decadencia de un arte que había dejado de inspirarse en las grandes ideas. Fue vano el intento de “neoclasicismo” que se hizo en el siglo I a. C. y que culminó en la Roma de los Césares. Para algunos, el arte griego expiró con *Laoconte*, en la segunda mitad del siglo I de nuestra era, que marca el nacimiento del Imperio Romano.

Roma quedó cautiva ante la belleza del arte griego clásico, como dijo Horacio⁶⁶:

“Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio...”

Los griegos quebraron los rígidos tabúes del arte primitivo oriental y emprendieron un viaje de descubrimientos para añadir, por medio de la observación, nuevos aspectos a las imágenes tradicionales del mundo. Pero sus obras no se asemejan nunca a espejos en los que quede reflejado cualquier rincón especial de la naturaleza. Dejaron al descubierto siempre la señal de la inteligencia que creó esas obras.

⁶⁶ HORACIO, *Ep. II*, 1- 156. “La Grecia cautiva, capturó al fiero vencedor y sometió con las artes el agreste Lacio...”

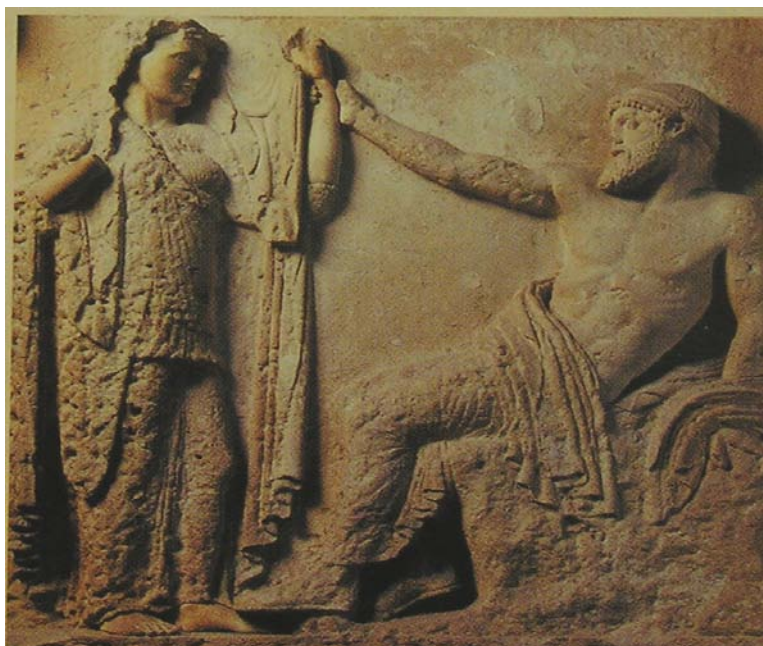


Fig. 14: *Hera y Zeus*, relieve, s. III a. C., Museo Archeologico, El Pireo.

.-Zeus y Hera discutían constantemente. Enojada por sus infidelidades, ella le vejaba frecuentemente con sus maquinaciones. Aunque él le confiaba sus secretos, y en ocasiones aceptaba su consejo, nunca confiaba plenamente en Hera, y ella sabía que si se le ofendía más allá de cierto límite, era capaz de azotarla e incluso descargar su rayo sobre ella. De ahí que Hera recurriera a sus despiadadas intrigas, como en el asunto del nacimiento de Heracles; en otras ocasiones tomaba el ceñidor de Afrodita para atizar su pasión y debilitar así su voluntad. (HOMERO, *Iliada*. I.547; XVI.458 y ss.). Las relaciones matrimoniales de Zeus y Hera son un reflejo de las existentes en la época doria bárbara, cuando las mujeres habían sido privadas de todos sus poderes mágicos excepto el de la profecía y eran simples posesiones⁶⁷.

⁶⁷ GRAVES R., o. cit., pp. 67-68.

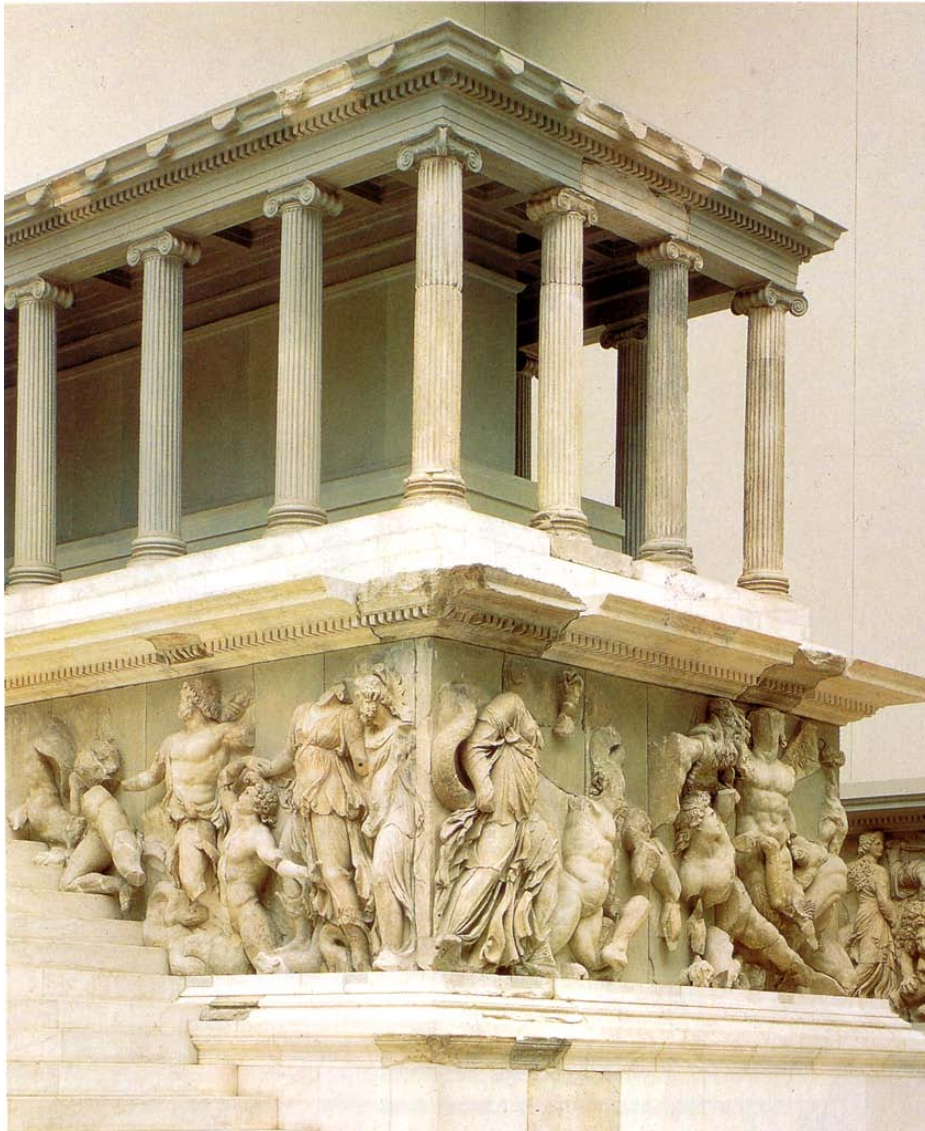


Fig. 15: Altar de Zeus en Pérgamo, h. 164-156 a. C. Mármol; colección Pérgamo del Museo Nacional de Berlín.



Fig. 16: HAGESANDRO, ATENODORO Y POLIDORO DE RODAS. *Laocoonte y sus hijos*, h. 175-150 a. C. Marmol, 242 cm. De alto; Museo Pio Clementino, Vaticano.

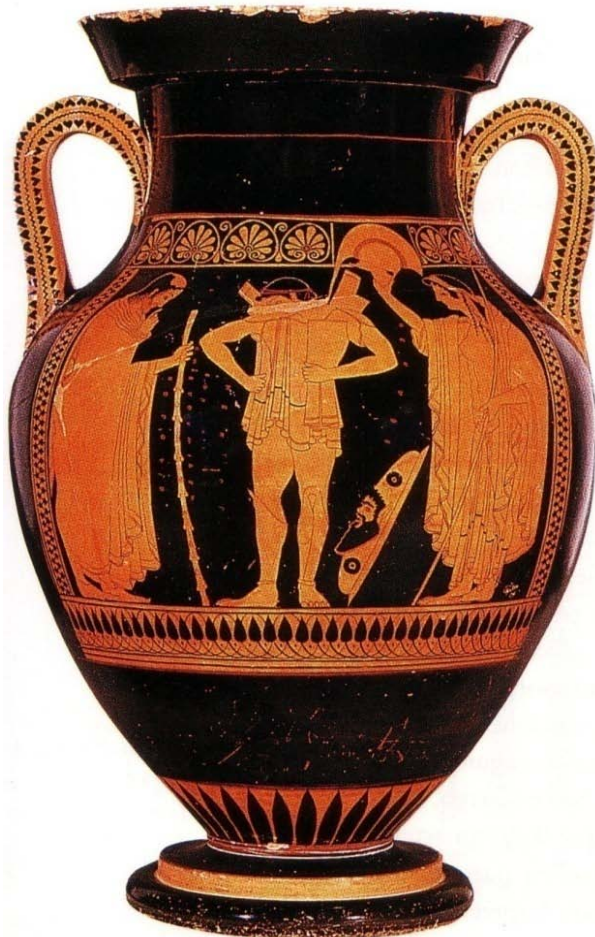


Fig.17: *Guerrero ciñendo la armadura*, h. 510 a. C. Vaso en el estilo de las “figuras rojas”, firmado por Entímedes, 60 cm. de altura; Antigua colección Nacional y Gliptoteca, Munich.

.-“Los pintores griegos realizaron el mayor descubrimiento de todos: el escorzo. Fue un momento tremendo en la historia del arte en que, tal vez un poco antes del 500 a. C., los artistas se aventuraron por primera vez en la historia a pintar un pie visto de frente”⁶⁸.

⁶⁸ Cf.: GOMBRICH E. H., *La historia del arte*, Debate, Barcelona 1995, p. 81.

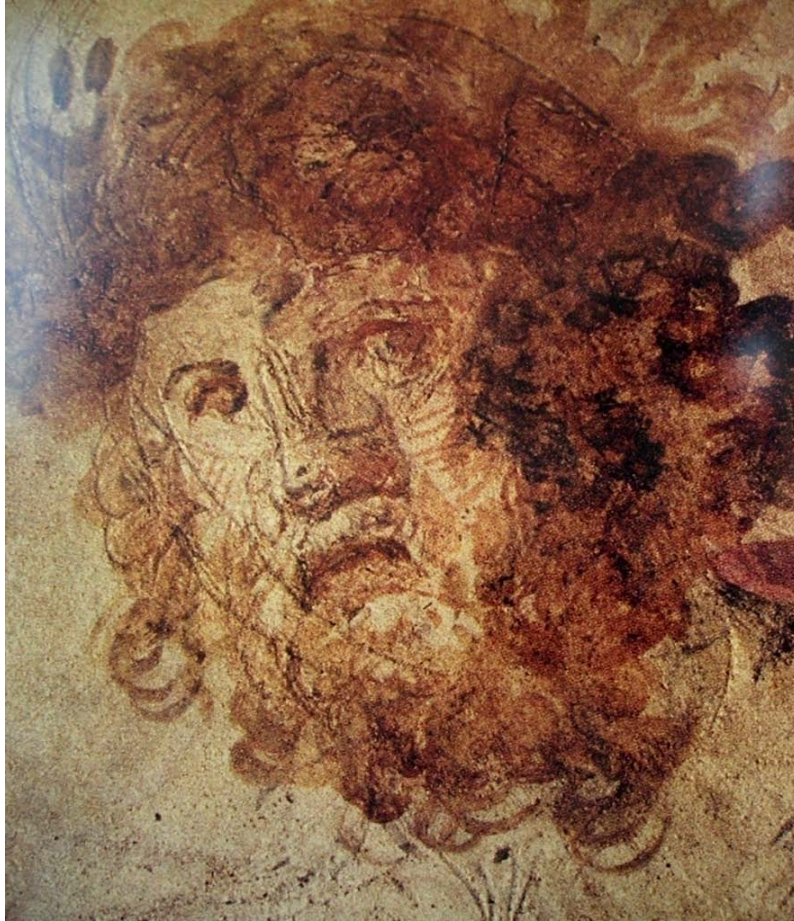


Fig- 18: Retrato atribuido a NICÓMACO. Detalle del *Rapto de Hades*. C. 350 a. C. Pintura mural, Tumba de Perséfone, Necrópolis de Vergina, al norte de Grecia.

.-Los originales de Vergina nos aproximan a la realidad de la pintura del siglo IV a. C. En las paredes de la llamada tumba de Perséfone encontramos una magnífica composición del rapto de Hades. El fresco está sin acabar, ejecutado con gran rapidez y maestría, con fuertes pinceladas y bien visible el esquema preliminar que trazó el pintor para encajar el dibujo. Es la obra de un pintor experimentado que trabajó muy deprisa. Las sombras en los cuerpos se obtienen mediante una trama de rayado mientras que en los drapeados o en los cabellos se juega con la gradación tonal.



Fig. 19: Firmado por DISCÖRIDES DE SAMOS. *Actores en los preparativos de una representación*, casa del Poeta Trágico, Pompeya. Mosaico, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

.-Es una obra maestra por los logrados efectos cromáticos, volumétricos y luminosos, obtenidos con piezas diminutas, casi imperceptibles (pueden contarse hasta sesenta por centímetro cuadrado); es una escena de comedia que copia un cuadro griego del siglo III a. C. 43x41cm.



Fig. 20: ESTABIAS "Maestro bucólico" Arte greco-romano de Campania. *Preparativos de un concierto*, fresco encontrado en Pompela: alto 0, 56, ancho 0,61; s. I d. C. según un original del s. III. Museo Nacional de Nápoles.



Fig. 21: *Doncella cogiendo flores*, s. I, Detalle de una pintura mural en Stabias, Museo Arqueológico de Nápoles.

.-Se encuentra en el centro de un muro decorado al fresco del segundo Estilo o Estilo Arquitectónico (época de Claudio y Nerón). Entre tanta monotonía encontramos a veces figuras de gracia y belleza como la imagen de la ilustración, que representa a una de las Horas cortando una flor mientras danza.



Fig. 22: Fresco de una casa en el Esquilino, Roma. Detalle de un friso; Ancho 1,55 m. Paisaje que se refiere a la *Odisea*, *Ulises y sus compañeros en el país de los Laestigones*. H. 50-40 a. C. Biblioteca Apostólica, Vaticano.

.- Paisaje que refleja el terreno rocoso de la cuenca mediterránea.

III-CONCLUSIONES A LA PRIMERA PARTE

La panorámica histórica ha mostrado cuan amplio y variado ha sido y sigue siendo el debate sobre el mito. La convicción tan difundida todavía, de que el mito es equiparable a un relato legendario y fabuloso, privado de toda referencia a la verdad, con la que puede confundirse sólo entre poblaciones o en épocas históricas pertenecientes a la infancia de la humanidad, encuentra correspondencia solamente en orientaciones muy limitadas del pasado, ligadas a perjuicios ilustrados y positivistas. Sólo la permanencia latente de semejantes perjuicios, fruto de un absolutismo de la razón, puede explicar que todavía hoy se manifieste tanta desconfianza ante el mito. La historia del pensamiento nos muestra, al contrario, que la actitud predominante, manifestada por las diversas orientaciones de interpretación, es una actitud positiva, más allá de las múltiples diferenciaciones.

Según se sitúe uno como historiador de las religiones, como etnólogo, sociólogo o como filósofo, es evidente que su perspectiva de análisis no carece de consecuencias para el resultado. Puede incluso afirmarse que, despojado de su carácter absoluto y caracterizados como visiones convergentes, esos diversos resultados pueden entenderse también como complementarios. En todo caso, el problema del origen parece que debe separarse hoy de la referencia a tal o cual facultad humana. La producción del mito parece que tiene que ver más bien con la aproximación total del hombre a la realidad, más allá de sus funciones específicas, afectando a la globalidad de su ser en relación con los problemas últimos de la existencia. Sin embargo, es evidente que la

estructura lingüística y narrativa del mito revela que también está implicada la dimensión cognoscitiva y comprensiva del hombre, sin que ésta, lógicamente, excluya una toma de posición, y por tanto una experiencia vital del objeto mismo de la comprensión. También es evidente que el mito no tiene ninguna pretensión de verdad histórica, en el sentido corriente de la palabra, al no ser su contenido un acontecimiento que pueda situarse en un tiempo o en un espacio específico. El tiempo y el espacio del mito son los “primordiales”, precisamente para decirnos que lo que él narra es algo que nunca ha sucedido en ningún tiempo y en ningún lugar, sino que simplemente “es”. Por tanto, puede decirse también que la verdad del mito pertenece a la historia, pero no en cuanto referible a la singularidad del suceso, sino a aquella dimensión última de la historicidad que está constituida por la existencia. Como tal, la verdad del mito puede proponerse siempre y a cualquier hombre. Los rasgos fundamentales del pensar mítico, en particular los símbolos, se encuentran necesariamente en toda forma de pensamiento, y que, al tener por objeto unas realidades cuya riqueza trasciende los límites del lenguaje, quieren comunicar esas realidades sin limitar su riqueza. Permite, finalmente, comprender que, si es posible y obligada la desmitologización, para captar la intención del mito, es imposible y nociva la desmitización, si no se quiere perder el mensaje del mito.

Así pues, concediendo que el mito tiene un sentido y una verdad que comunicar referentes a la realidad profunda de la concepción del mundo, del hombre y de lo divino, ¿es posible, en definitiva, interpretar el mito? Más allá de cualquier teoría competitiva, queda claro, sin embargo, que

toda interpretación lleva consigo elementos de subjetividad, por una parte, e introduce factores de empobrecimiento, por otra, si no quiere ser una pura e imposible repetición de lo enunciado. Dentro de estos límites hay que decir que la interpretación del mito es posible y obligatoria. La aproximación podrá ser en un lenguaje que traduzca símbolo por símbolo y que proponga de nuevo experiencias homólogas a las que el mito vive, celebra y trasmite. La salida del lenguaje simbólico solamente podrá verificarse en dirección hacia el pensamiento reflexivo, pero un pensamiento que sepa mantener viva la conciencia de la riqueza inagotable, **del “plus” de significado que el símbolo guarda y que rechaza toda reducción.**

Los estudiosos del mito se muestran de acuerdo cuando se acentúa que el mito expresa una verdad, que tiene que ver con los problemas fundamentales de la existencia: el origen del mundo, la naturaleza humana, la vida y la muerte. En consecuencia, el mito se referirá a una “verdad”; claro que, no a una verdad descriptiva ni explicativa del mundo, sino de su sentido. El mito aparecería como un teatro simbólico de luchas interiores y exteriores que libra el hombre en la vida de su evolución, en la conquista de su personalidad; siendo el símbolo arquetípico el que religa lo universal y lo individual. Los actuales estudios sobre el mito insisten en este punto:

El mito (...) se hace presente allí donde el hombre es sacudido por las preguntas más inquietantes. La vida y la muerte, el amor y la felicidad, el ser de las cosas y su propio ser, en cuanto a interrogantes y zozobras, se vuelve hacia el mito en demanda de respuesta. El mito echa mano de

*los símbolos y se pone en movimiento narrativo para abarcar con sentido la realidad entera. Construye mundos imaginarios, evocados más que descritos, a través de arquetipos o estructuras del inconsciente y de creaciones tipológicas que son las irrupciones dramáticas del alma en una sociedad determinada*⁶⁹.

II

En cuanto a la expresión plástica, sabemos que la indagación iconográfica ha abierto desde finales del siglo XIX perspectivas insospechadas en la interpretación de los mitos y de la religión griega. La ingente recopilación de materiales, especialmente de cerámica y de relieves en terracota y mármol, nos ha permitido muchas veces aproximarnos a mitos perdidos en la tradición literaria o a constatar la antigüedad de un motivo que por los textos consideraríamos más modernos. Así ocurre con los fragmentos de un ánfora protoática del Museo de Berlín, de mediados del siglo VII a. C.: Peleo conduce al niño Aquiles ante el centauro Quirón para que éste le eduque en el bosque y le inicie en las artes de la caza. El centauro se acerca a recibir al héroe y sostiene en sus hombros, como ser del bosque, una rama en la que cuelga su botín de caza: un león, un oso y un jabalí. Conocíamos un detalle similar de la crianza de Aquiles por Apolodoro, el tardío mitógrafo del siglo I d. C. que con su *Biblioteca* (III, 6) nos relata que Quirón alimentó al niño con entrañas de leones y jabalíes y con médula de oso. Antes del descubrimiento del vaso griego se suponía este detalle una invención de los mitógrafos de época helenística. Hoy el motivo se

⁶⁹ MARDONES J. M., *El retorno del mito*. Síntesis, Madrid 2000, p. 186.

retrotrae nada menos que al siglo VII a. C. y nos abre la posibilidad de que este detalle figuraría en las más exóticas y novelescas *Ciprias*, poema, hoy perdido, aproximadamente coetáneo del ánfora.

También las perspectivas y enfoques de la iconografía mítica han ido modificándose y enriqueciéndose. Se ha estudiado, por ejemplo, todo el universo mítico de los gestos, de tan profundo arraigo en la cerámica griega. Llena de movimiento arcaico para expresar la sorpresa, el terror; muestran otras veces la pasión inmediata de los héroes como la tristeza o el amor repentino que entran y salen en la mirada, en el clasicismo hallaríamos una participación más íntima y callada con ademanes interiores, como las expresiones melancólicas y tenues de las figuras del Partenón y de los vasos griegos coetáneos. Se ha analizado también el modo de la narración arcaica, la llamada *pregnancia* de la imagen: una figura aislada despliega por sí misma todo un universo narrativo, independizándose a veces del resto del contexto. Por otro lado, la contrastación del mito con las culturas circundantes nos lleva a comprender en su profundidad la vitalidad del mito y de la imagen en la Antigüedad y sobre todo el proceso de reinterpretación continuo que dista muy lejos de ser una banalización.

2ª PARTE

PERIPLO HEROICO



.-La pintura y la poesía, detalle, 1626. Francesco FURINI.

El patrimonio de relatos fantásticos, como sabemos, ha encontrado siempre, una correspondencia directa en la poesía, en la literatura y en las artes en general. Los mitos, enraizados en la cultura, se convierten en fuente de inspiración para los artistas de todos los tiempos.

La etimología del término “*textus*” tiene ya un doble y ambiguo significado de “*tejido*” y “*texto*”: el lema puede referirse tanto a la trama, que confiere la forma e ilustra la tela entrelazándose con la urdimbre, como el desarrollo de un discurso que las palabras, entretejidas como hilos, trasforman en imágenes.

La facultad imaginativa, la fantasía, hace a la persona poderosa; logra en primer lugar que se conciban imágenes de cosas que de hecho no están presentes, pero sobre todo, consigue la liberación de la esclavitud del hecho observado. El artista consigue la consistencia interna de la realidad imaginativa, y eso recibe un nombre distinto, **el de arte**, el cual funciona como eslabón operacional entre la imaginación y el resultado final creativo. Lo hermoso en mi opinión, es que esta facultad es de todos, es patrimonio de la humanidad.



.-Fig. 23: *Gilgamesh o el espíritu del león*.
Relieve en piedra
(alabastro yesoso),
s. VIII a. de C.,
procedente de
Jorsabad periodo de
Sargón II. Musée du
Louvre. París.

I-PRECEDENTE ARCAICO: EL POEMA DE GILGAMESH

En todas partes y siempre, el deseo del hombre se ha dirigido a franquear aquello que parecen ser sus “*fronteras naturales*”, y que vistas en sus verdaderas dimensiones, no son sino un espejismo, porque el hombre, a pesar de todas las afirmaciones que se puedan hacer en sentido contrario, posee una innata vocación de infinito...

En la narración del *Poema*¹ épico compuesto por doce cantos, se cuenta la aventura del héroe Gilgamesh (fig. 23), rey de Uruk², ciudad de Mesopotamia, hacia el 2.650 a. de C.³, considerado el más hermoso que poseemos de la época prehomérica; encontramos en el, acaso la primera expresión literaria del rechazo ante la muerte. La toma de conciencia de ser finito. Al describirlo como héroe⁴, Gilgamesh no pudo ser considerado un dios en su totalidad, el *Poema* nos cuenta que fue en dos tercios dios y

¹Tomando como punto de partida el *Poema de Gilgamesh*, primera expresión escrita, que se conoce de éste lamento universal del hombre.

² En los años tan remotos como 3.500 a. C., en la zona que recibe el nombre de Creciente Fértil, entre los ríos Tigris y Éufrates, emergieron poderosas ciudades- Estado, como Uruk, Ur (actualmente Irak), Eridú, Kis, Babilonia...que eran políticamente dominantes; gran parte de los textos sumerios de los que se tiene constancia datan de esa época dorada. De la PRADA J.M., *Mitos y leyendas de Mesopotamia*, MRA, Barcelona, 1997.

³ Para ubicarnos geográficamente y cronológicamente, Cf.: “Hacia el año 3000 a. C., época en que nacen las dinastías más antiguas, la Historia detecta ya frecuentes conflictos entre todo el rosario de ciudades sumerias establecidas a lo largo de dos grandes ríos mesopotámicos (Éufrates y Tigris) que eran por otro lado, la base de su subsistencia. Luchas entre Uruk y Kish, Lagash o Umma, por citar ejemplos, son perfectamente conocidas y preparan una fase ulterior en la evolución de la vida urbana: el imperialismo militar. Entre los personajes más importantes de estas dinastías (que habían descendido del cielo en opinión de los sumerios) podemos señalar a Gilgamesh de Uruk, personaje central del Poema que lleva su nombre”. LARA PEINADO F., *Poema de Gilgamesh*, (estudio preliminar, traducción y notas). Tecno, Madrid 1992, pp. XII-XIII.

⁴ Cf.: “Los héroes mitológicos en su origen, son vástagos de la unión entre un dios y un mortal o viceversa y simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Por lo tanto sus prodigiosas cualidades son una herencia familiar que les señala desde su nacimiento para ser héroes. Pero no goza de la inmortalidad divina, aunque mantenga hasta la muerte un poder sobrenatural: dios caído u hombre divinizado...” CHEVALIER J., GHEERBRANDT A., o.cit., p. 558.

en el otro hombre. Esta última parte la heredó por parte de padre (un sacerdote del barrio Kullaba), y por tanto a través de éste la mortalidad. *“la tragedia que atormentará a Gilgamesh tendrá su base en el conflicto de los deseos de un dios y el destino de un hombre”*⁵.

Es la búsqueda de la inmortalidad, a través del mítico héroe, el motor argumental de la historia, pero captar el tema fundamental del relato es también indagar en las *motivaciones previas* que le llevan a actuar así; en las *consecuencias* que le acarrea participar de la aventura; y en el *horizonte de sentido* último a que remite su conducta. En el *Poema* aparecen los albores de la deliberación humana, y el simbolismo expresado en la lucha entre las divinidades y los monstruos expresa el conflicto íntimo del ser humano.

I-1. EL POEMA DE GILGAMESH:

A-Motivaciones previas: Por lo visto, las grandes obras edilicias que emprendió Gilgamesh irritaron a sus súbditos y éstos pidieron a los dioses otro héroe, Enkidú, que destronara a su pastor Gilgamesh. Lo que podría significar que, la sabiduría de Gilgamesh choca frontalmente con las gentes amantes de sus costumbres rústicas, que quieren por héroe a Enkidú, monstruo que vivía en las montañas, comía hierba como las gacelas y se abrevaba en los mismos charcos que el ganado. La astucia de Gilgamesh hace atraer al monstruo a la ciudad, lo combate pero no lo vence; utiliza la intriga para triunfar sobre el adversario, que es lo que en

⁵ LARA PEINADO F., o. cit., p. XXIX.

toda época han sabido hacer los tiranos. La soberbia del sabio Gilgamesh, ávido de poder, (tengo en cuenta que a sus divinidades se les atribuía un temible poder y una carencia absoluta de espiritualidad) no es mejor que la violencia bruta de Enkidú; por ello, quizás, ninguno de los dos triunfa. Sin embargo la excepcional fuerza física de ambos podría significar el intenso impulso vital, que supuso que el hombre natural, Enkidú, y la cultura urbana (la civilización), Gilgamesh, llegaron a un fraternal entendimiento simbolizado por la amistad que surgió entre ambos.

B-Consecuencias: Fruto de esta amistad, es el espíritu aventurero, que los lleva a traspasar las fronteras donde vivirán heroicas hazañas, hermosamente descritas en el *Poema*. Sus sentimientos mutuos los eleva dándoles el valor y la calificación de héroes victoriosos en las contiendas contra los monstruos; pero el *amor* que los eleva no tarda en lindar con la ambición y los sueños de Absoluto. El desacato a los dioses se paga con la muerte. Las quejas de Gilgamesh, al ver a su compañero difunto, revelan que no sólo es el dolor que le causa su pérdida, sino más todavía el temor que él, Gilgamesh, está también predestinado a la muerte. *“¿Moriré yo también como Enkidú? Estoy lleno de tristeza y vago por la tierra espantado de la muerte”.*

En esta tribulación, Gilgamesh se recordó que uno de sus antepasados fue “Uta Natispún”, el Noé sumerio a quien los dioses concedieron la inmortalidad después del diluvio. Gilgamesh sabía que habitaba en las orillas del mar del Oeste y se decidió ir a preguntarle cómo podía él también hacerse inmortal. La odisea de Gilgamesh

marchando hacia Poniente es interesantísima. Las distintas divinidades que encuentra en su travesía así como la acogida de Uta Natispún tiene la mezcla de cordialidad y de ironía que usan frecuentemente los dioses de Sumer. Se le advierte que la inmortalidad no es patrimonio de los humanos y que la muerte está ya decidida de antemano por los dioses. Pero él persiste incansablemente...pero sólo encuentra una planta mágica que hubo de recoger en el fondo del mar, el nombre de la planta es *sibu-isair-amelú*⁶, que quiere decir: viejo-vuélvete-joven.

No es precisamente la inmortalidad lo que encuentra en el fondo del abismo sino la “eterna juventud”, una especie de engañifa que proyecta la sombra de una ilusión. Sabemos que las plantas captan las fuerzas ígneas de la tierra y reciben la energía solar. Ellas acumulan esta potencia; de ahí sus propiedades curativas o venenosas y su empleo en la magia. Cuando a Gilgamesh se le hace el ofrecimiento y decide sumergirse al fondo del mar, me parece claro indicio de su futuro fracaso⁷, en cualquier caso Gilgamesh ejerce la libertad de decidir cada paso que da, nadie lo conduce sino su decisión. ¡Pero ni este provecho obtuvo Gilgamesh de su viaje! Pues le es arrebatada por una serpiente que al oler el perfume de la planta, la engulló, escondiéndose en la tierra. Gilgamesh lloró esta nueva pérdida con lágrimas que hacían surcos en las mejillas, y regresó a Uruk resignado con su destino. **La semilla de la búsqueda del tesoro quedó plantada desde entonces, la aventura continúa.**

⁶ PIJOÁN J., *Suma Artis*, Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1984, Vol. II, p. 46.

⁷ Se hace referencia al simbolismo oriental de las aguas primordiales, mar o abismo, temibles incluso para los dioses.

La figura de la serpiente, según los expertos, es un símbolo antiquísimo que proviene de Sumer, y posee un significado ambiguo. La interpretación que se le puede dar en este caso, es que simbolice la desmesura de las fuerzas naturales de éste héroe legendario, sublevadas contra el espíritu (la divinidad). Al engullir la planta la serpiente, se está llevando la ambición malsana del héroe, y lo que a todas luces parece desfavorable, sin embargo no lo es, pues es en ese momento cuando aparece en él un atisbo de humildad, que le proporcionará la paz suficiente para aceptar su regreso a Uruk.

C-Horizonte de sentido: El guerrero más poderoso del mundo, que incluso había desafiado al cielo y a los dioses con la fuerza de su brazo y el poder de su voluntad, no pudo soportar la pena del duelo. Gilgamesh partió sólo en su aventura final. Podía gobernar el mundo, pero no su corazón. Si Gilgamesh es un héroe-mito que se universaliza con tanta fuerza, es porque abarca el proyecto del hombre total, partiendo del carácter incompleto de la existencia. Condenada a la insatisfacción, la humanidad no cesa de perseguir la conquista de la totalidad.

La predilección por Gilgamesh duró hasta la época asiria. Sorprende su popularidad, casi monopoliza la imaginación de todas las gentes de Mesopotamia. Sumerios y semitas sienten por Gilgamesh un interés no compartido por ningún otro héroe histórico. Es un personaje internacional y es adoptado con furor como figura épica nacional durante dos mil años. Pasó con Gilgamesh como con Roldán, que fue cantado desde España hasta Rumanía.

I-2. EXPRESIÓN PLÁSTICA

La enorme popularidad del poema desde sus inicios, quizás porque toca cuestiones intemporales de la naturaleza humana tales como, la amistad, el miedo, el dolor, la aventura, la muerte... se reflejó, como es natural, en el arte.

Podría decirse que los orientales (concretamente me refiero al Asia Occidental), en el arte, parecen tener un deseo de ilusión más que de realidad. Lo que están viendo no les interesa tanto como lo que pueden ver a través de lo que ven, dejan la puerta abierta a la imaginación. Un predominio de la expresión sobre la forma; un deseo de explicar y relatar sucesos atropelladamente, tal cual aparecen en la imaginación. Un arte que goza del amor, en el éxtasis de un amor personal por una persona divina o humana pero que le pertenece por completo, de los deportes y de las conquistas. Pero sobre todo es el lugar de los dioses, teatro de la creación del hombre, paraíso de iniciación a todas las grandes experiencias y sitio de coloquios de hombres y dioses. Los dioses que crearon las plantas y los seres vivos. Los monstruos de los que todavía nos valemos.

Las artes mesopotámicas se distinguen desde las épocas prehistóricas por las representaciones animalísticas, que pueden simbolizar bien divinidades protectoras o seres infernales, animales domésticos o fieras. En este bestiario abundan carneros, toros, bisontes, leones y en especial una figura híbrida: el hombre-toro. El relato que se hace del hombre-toro (fig. 24) en la epopeya de Gilgamesh, destinado por los dioses a ser rival y luego compañero del héroe, subraya la brutalidad

inicial del personaje, que sólo se humaniza después de saciarse durante “seis días” con los encantos de una “profesa del templo de Istar”. Las formas antropozoomórficas muestran una gran diversidad a lo largo de la historia mesopotámica. Lo más usual era remarcar la impronta del poder, simbolizado por los animales en su fuerza bruta. Cuando se representaban a los reyes mesopotámicos enfrentándose contra los leones; simbolizan animales dignos de su valentía; como aparece el héroe Gilgamesh en la figura 23, de tamaño gigantesco, en proporción al león que lleva en su brazo.



Fig. 24: Sello babilónico de *Gilgamesh* (derecha) y *Enkidu* (izquierda) *combatiendo toro y león* respectivamente. Gilgamesh tiene casi siempre barba y abundante cabellera, mientras que Enkidú tiene cuernos en la cabeza para caracterizarle como un personaje semidivino. Época sumeria c. 2500 a. C. Relieve muy ampliado. University Museum, Filadelfia.

En España, concretamente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se encuentra un cinturón de oro procedente de Aliseda (Cáceres) (fig. 25), que los expertos lo datan sobre el año 600 a. C., con escenas del célebre héroe sumerio luchando contra el león.



Fig. 25: Cinturón de Aliseda, detalle de la hebilla. Oro repujado y granulado. S. VII-VI a. C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

I-2.1 Caracteres cuneiformes:

F. Lara Peinado⁸ nos comenta que los sumerios⁹ habían inventado un código de signos, capaz de recoger las necesidades económico-administrativas (fig. 26) de su sistema político y religioso y que reconocida su eficacia pragmática, aplicaron la técnica escrituraria a todo tipo de manifestaciones espirituales, técnicas o científicas. Considerado por ello, las hazañas de uno de sus míticos reyes: Gilgamesh de Uruk, el primer interés literario de la Humanidad.

La talla de la piedra encontró en las relaciones comerciales una de sus manifestaciones más características a través de los sellos cilíndricos, cuyo carácter está directamente relacionado con la función inmediata de indicar la posesión de la mercancía expedida; esta exigencia, en cierta medida alejada de cualquier pretensión artística, en lugar de constituir un obstáculo para la capacidad creativa se convirtió en un reto al que atendieron con todo empeño los tallistas de las distintas épocas. Aunque los primeros sellos tienen forma de botón, análogos a los sellos usados en todos los países, muy pronto, ya hacia el año 4.000 a. C., los hombres de la Baja Mesopotamia empezaron a usar sellos cilíndricos (fig. 27) que, rodando sobre la arcilla blanda, desarrollaban una misma imagen repetida tantas veces como giraba el cilindro. Siendo Gilgamesh y Enkidú, los compañeros de la poesía épica babilónica, los favoritos de los grabadores

⁸ LARA PEINADO, F., o. cit., p. XII.

⁹ De los sumerios, pueblo aún por descubrir sus orígenes, se sabe que inventaron la escritura, uno de los descubrimientos más importantes del hombre, y un pilar primordial de la cultura occidental.

de sellos. Las etapas de mayor éxito representativo fue la babilónica y asiria.

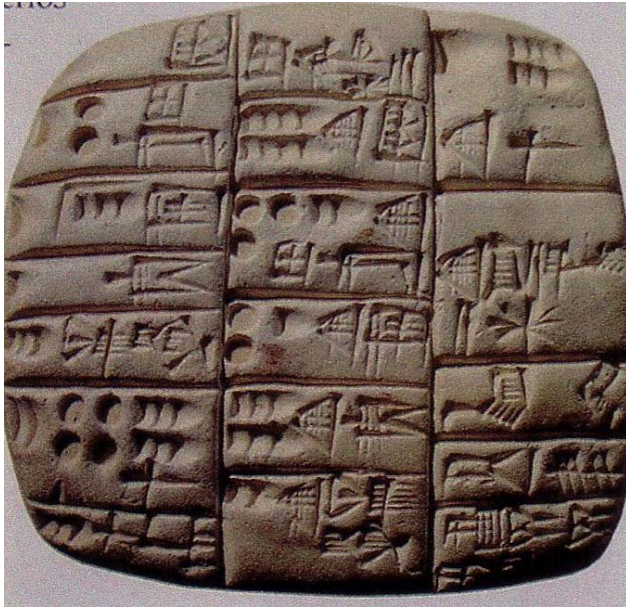


Fig. 26: Tablilla de Contabilidad, con caracteres cuneiformes de los Archivos Reales, palacio G. Ebla, Sumer, h. 2.350 a. C. Museo Arqueológico Aleppo, Siria.



.-Nombre del País de Sumer y Acad en caracteres cuneiformes.



Fig. 27: Impronta de cilindro-sello procedente de Susa, período acadio (2.250-2.200 a. C.), 3,7 x 2,2 cm, serpentina, Museo Arqueológico Nacional, Teherán. La inscripción dice: "Lugalidda, gran copero de Adab". El hombre toro y el héroe desnudo simbolizan a Gilgamesh y Enkidú, compañero de aventuras.

II-HÉROES CLÁSICOS

Los héroes de todos los pueblos y culturas se encuentran siempre en los relatos. Su trayectoria requiere siempre la aventura; de hecho es la aventura lo que configura al héroe como tal, lo que certifica su heroicidad. La aventura supone siempre dejar casa y patria y pasar la frontera de lo desconocido; desafiar el peligro; ir al rescate del tesoro. La frontera está guardada por fuerzas peligrosas y sólo el que es honesto y valeroso puede acometer esos peligros¹⁰. En su camino, el héroe se verá ayudado y hostigado alternativamente. Se encontrará, por tanto, con auxiliares y antagonistas que aliviarán o dificultarán su misión según el caso. Un itinerario que nos resulta familiar porque aparece en la épica de todos los tiempos. Su origen se halla en una primera gesta mítica, la de Jasón y los argonautas, la más diáfana fuente argumental de todos los viajes que parten a la busca de un tesoro.

II-1. A LA BUSCA DEL TESORO

La historia de Jasón y los argonautas en búsqueda del *vellocino de oro* (figs. 28 y 29) es un gran relato de aventuras de la mitología griega, situado cronológicamente en la generación de héroes anteriores a la guerra de Troya. La leyenda aparece citada en diferentes pasajes de *La Iliada* y la *Odisea*, pero la relación completa de los hechos solo puede considerarse establecida literariamente con el gran poema de Apolonio de

¹⁰Q.V.: CAMPBELL J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE., Madrid 1997.

Rodas *Las argonáuticas*¹¹, fechado en el siglo III antes de Cristo, en pleno período alejandrino. Entre los autores que se refirieron a él con anterioridad destaca el poeta Píndaro, que relata las aventuras de Jasón en la oda *Pítica IV* (466 a. C.), pese a que, curiosamente, excluye las referencias a las dificultades del viaje, que son las que acabaron por popularizar la historia de los argonautas y las que más influyeron en la posterior tradición de la literatura y el cine en lo que respecta al género de aventuras.

El relato de *Las argonáuticas* se inicia en la ciudad de Yolco, donde reina Pelias (fig. 30), que ha usurpado el trono a Esón, su hermano. Pelias vive temeroso por una inquietante profecía: será destronado el día que un desconocido llegue a su reino con una única sandalia¹². Ese día se cumple cuando el hijo de Esón, Jasón (que fue prudentemente alejado de Yolco por sus padres), se presenta delante de Pelias con una sola sandalia. El tirano, para alejarle del reino, le hace un encargo: le pide que viaje a la Cólquide a buscar un tesoro, *el vellocino de oro*, que es la piel de un carnero mágico, benefactora para quien la posee. Jasón se compromete públicamente a regresar con ella (lo que le permitirá ser

¹¹ El título de *Las argonáuticas* se refiere a la nave construida por Argos, contrariamente a lo que ocurre con la Odissea, que toma el nombre del protagonista. El nombre de la nave ha hecho también que sus tripulantes sean conocidos como los argonautas y den identidad colectiva a las gestas heroicas del poema.

¹² La sandalia única de Jasón demuestra que era un combatiente. Los guerreros etolios eran famosos por su costumbre de combatir llevando calzado sólo el pie izquierdo (Macrobio V. 18-21), recurso que también adoptaron los plateos durante la guerra del Peloponeso para moverse mejor en el barro (Tucídides III.22). “La razón de que se calzara el pie del lado del escudo, y no el del lado del arma, puede haber sido que se adelantaba en la lucha cuerpo a cuerpo y podía utilizarse para golpear al adversario en la ingle. Por tanto el izquierdo era el pie del ataque y con él nunca se pisaba el umbral de la casa de un amigo. Esta tradición sobrevive en la Europa moderna, donde los soldados siempre marchan a la guerra adelantando el pie izquierdo”. Cf.: GRAVES R., o. cit., v. 2, p. 300.

reconocido rey) y emprender la travesía a bordo de la nave *Argos*, en compañía de una tripulación de héroes.

*“Jasón no podía negarle a Pelias ese servicio, así que envió heraldos a todas las cortes de Grecia pidiendo voluntarios dispuestos a embarcarse con él. También consiguió que el tespio Argo le construyera un navío de cincuenta remos, que hizo en Págasas, con madera curada del monte Pelión. Después, Atenea misma puso un mástil oracular en la proa del Argo (fig. 31 y 32), cortado del roble de su padre Zeus en Dodona.”*¹³

De los argonautas (fig. 33), compañeros de Jasón, se han recopilado muchas listas diferentes¹⁴ en diversas épocas, los autores más fiables dan nombres de figuras tan ilustres como Orfeo el poeta tracio; Heracles de Tirinto, el hombre más fuerte que existió, ahora dios; Peleo el mirmidón. Cástor, el luchador espartano, uno de los Dioscuros; Pólux, el pugilista espartano, otro de los Dioscuros... *Nunca, ni antes ni después, se ha reunido una tripulación tan valiente.*¹⁵

Después de un viaje lleno de peligros y aventuras, Jasón y sus hombres llegan a la Cólquide, donde son recibidos por el rey Eetes, que obliga al protagonista pasar por unas pruebas que acrediten su valor: tendrá que uncir unos toros salvajes y sembrar, en el lugar donde viven, los dientes de un dragón¹⁶. Jasón superará este primer reto con el destino

¹³ PÍNDARO, o. cit., GRAVES R., o. cit., 2, p. 292.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 292-294.

¹⁵ APOLODORO; I. 9.16.

¹⁶ El rey entrega a Jasón los dientes de un dragón abatido antes por un héroe vencedor: Cadmo. El simbolismo de los dientes, según Diel, no es otro que la agresividad debida a la apetencia de los deseos materiales. De la siembra de los dientes del dragón nacen los “hombres de hierro”: los

gracias a la ayuda inesperada de Medea (figs. 34, 35 y 36), la hija del rey, que se ha enamorado de él, y que le facilita posteriormente un filtro para dormir al dragón (figs. 37) que custodia el vellocino. Conseguido el tesoro¹⁷, Jasón, Medea y los argonautas huyen con la piel mágica, y Eetes sale en su persecución por mar. Para entretener a sus perseguidores, y en un gesto de crueldad inaudita, Medea asesina a su hermano Apsirto, que le acompaña, descuartiza el cadáver y esparce sus trozos por el mar, lo que obliga a su padre a demorarse para reconstruir el cuerpo. Ya libres de perseguidores, los argonautas consiguen regresar sanos y salvos a Yolco. El poema de Apolonio finaliza en este momento, pero otras leyendas cuentan cómo Jasón, siempre ayudado por Medea, reconquista su trono.

Como hemos comentado anteriormente (en la nota al pie nº 17), se ha intentado vincular el mítico vellocino dorado con el oro que con toda probabilidad había en los ríos de la Cólquide, de manera que la expedición habría tenido una finalidad económica. Pero otros estudiosos de los relatos mitológicos, como Paul Diel¹⁸, han descubierto en ese “objeto” maravilloso un carácter dual y contradictorio; puede ser a la vez un objeto que contiene espiritualidad y pureza pero que también genera codicia y trivialidad. Según cómo afronte el héroe los peligros simbolizados por los monstruos; sobreponerse a su peligro o sucumbir a

hombres de alma endurecida que se creen predestinados al poder y que no cesan de combatirse entre ellos con el fin de satisfacer sus ambiciones.

¹⁷ Cf.: “En el viaje oriental este vellocino se hizo *de oro* porque había que incluir la hazaña de Jasón (Diómedes) al conquistar el tesoro del monstruo marino; y porque, como señala Estrabón, los argonautas que irrumpieron en el Mar Negro iban en busca del oro de los aluviones del Fasis colquídeo (ahora el Rión), que los nativos recogían en vellones extendidos en el lecho del río”. GRAVES R., o.cit., vol. 2, p.299.

¹⁸ DIEL P., o. cit.

la tentación que deberían combatir. Y siguiendo la interpretación simbólica de Diel, inspirada en su ética biológica, la piel dorada del carnero tiene un doble carácter simbólico: el color *oro* es signo de pureza, pero la moneda de *oro* lo es de ambición. “Esa búsqueda no es más que una condición a cumplir para acceder al trono de su padre. Esto permite precisar desde un comienzo el dilema esencial, comprendido en el mito del vellocino de oro. ¿Con qué espíritu ejercerá el héroe **el poder**, una vez lo haya adquirido? Si encuentra el tesoro en su significación sublime, será un reinado justo; si, por el contrario, Jasón no logra encontrar el tesoro más que en su lado perverso, su reinado será tachado de injusto... Pero la sandalia que falta es símbolo del alma mal protegida. El pie descalzo de Jasón es una nueva figuración del hombre “cojo”, deformado por su educación. Caracterizado de ese modo, Jasón no puede acceder al poder legítimo, más que a condición de que supere su debilidad: el vellocino de oro, símbolo de la trivialización vencida”¹⁹.

Pero Jasón no tarda en caer en el riesgo de la trivialidad: no es capaz de matar al dragón, sino que lo duerme con los filtros que le ha facilitado Medea. Una estratagema tan poco heroica, así como el conjunto de ayudas y recomendaciones que Medea le ofrece para auxiliarlo en la aventura (con la huida por el mar y el siniestro recurso al asesinato y descuartizamiento del inocente Apsirto) son claros indicios del hundimiento de Jasón, convertido en héroe negativo que se aleja de los beneficios morales que el viaje podía haberle reportado.

¹⁹ DIEL P., o. cit., pp. 154-159.

La *Argos*, que significa *el bajel blanco*, y que simboliza la pureza, debería conducirlos a la purificación²⁰, pero al caer Jasón, la *Argos* se convierte en símbolo de la ruina final de su vida. El desafortunado uso que Jasón hace de su oportunidad para conseguir la purificación no disminuye la importancia del objeto que ha ido a buscar, el vellocino de áureo brillo situado en lo alto del *árbol de la vida* y custodiado por un dragón que debe ser sometido. La conversión de un simple *objeto* maravilloso en un *objetivo* trascendental será un factor de gran influencia en la ficción de aventuras y encontrará en Occidente, después de este extraordinario ejemplo de la antigüedad griega, una encarnación aún más diáfana en el grial, alrededor del cual se articulan algunos episodios emblemáticos de la literatura artúrica²¹.

.-Fig. 33: *Los Argonautas atraviesan las Simplégades*. Grabado. Escuela francesa, s. XIX, The Stapleton Collection, Londres.

.-También se conocían a las Simplégades como “rocas chocantes”.



²⁰ Cf.: “La versión más significativa es la que cuenta que Jasón, deseando reposar a la sombra de la *Argos*, es aplastado por un mástil caído del bajel que debía haberlo conducido hacia una vida heroica. La *Argos* es el símbolo de las promesas juveniles de su vida, de las hazañas de apariencia heroica que habían de valerle la gloria. Quiso reposar a la sombra de esa gloria, creyendo que esto tendrá que bastar para justificar su vida entera. Al caer en ruinas, la *Argos*, símbolo de la esperanza heroica de su juventud, se convierte en el símbolo de la ruina final de su vida. El mástil es una transformación de la maza. Es el aplastamiento bajo el peso muerto, el castigo de la trivialización”. DIEL P., o. cit., pp. 162-163.

²¹ Cf.: “Como el vellocino de oro, también el grial es un objeto de doble naturaleza: símbolo máximo de la espiritualidad, es asimismo una preciosa joya que algunos caballeros intentarán conseguir equivocadamente como un bien material”. BALLÓ J., PÉREZ X., *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona 2004, p.18.

II-2. EXPRESIÓN PLÁSTICA

La nave *Argo*, con Orfeo y los Dioscuros, aparece en las metopas del Tesoro de Sición en Delfos (c. 560 a. C.). Una cratera ática que se atribuye al pintor de las Nióbides (c. 460 a. C., París, Louvre) representa a los Argonautas antes de su partida.

La salida de los Argonautas se ha ilustrado en el Renacimiento: Ercole de Roberti (finales del siglo XV, Padua) y Dosso Dossi (c. 1520, Washington, National Gallery of Art). El motivo, inusitado, de la nave *Argo* fue reproducido por Gustav Moreau (1897, París, Musée Gustav Moreau) que eligió representar *El regreso de los Argonautas*, a cuyo frente vuelve Jasón con el vellocino de oro.

En cuanto a las representaciones de Jasón, una copa ática de Duris (c. 480 a. C., Roma, Vaticano) representa un episodio de las aventuras de Jasón (fig.28). Otras representaciones son más acordes con la tradición: el héroe se aproxima al Vellochino (crátera ática, c. 470 a. C., Nueva York, Metropolitan Museum), o se encuentra con el rey Pelias (fresco pompeyano, Casa de los Amores dorados).

La leyenda de Jasón se recoge con frecuencia en los *cassoni* del Renacimiento (Bartolomeo di Giovanni, finales del siglo XV, Inglaterra, colección particular). Dicha leyenda fue el tema de un ciclo de veintiséis grabados realizados por René Boyvin, según dibujos de Léonard Thiry, publicados en París en 1563. J.F. de Troy (primera mitad del siglo XVIII) realizó una serie de cartones sobre idéntico motivo para la fábrica de los Gobelinos.



Fig. 28: *Atenea, Jasón y el dragón*. Copa ática de Duris, c. 480 a. C. Museo del Vaticano. Roma.

.-Representa un episodio de las aventuras de Jasón, por lo demás desconocido: Jasón es vomitado por el dragón que defiende el Vello de Oro, bajo la protectora mirada de Atenea situada a la derecha de la imagen con una lechuza en la mano, uno de sus emblemas; también lleva la lanza, el casco y la égida como atributos. Rescata a Jasón de las fauces del dragón que defiende el *Vello de Oro*. Este cuelga de un árbol del fondo.



.-Fig. 29: *Jasón y el Vello de Oro*, de Erasmo QUELLINUS (1607-1678), Museo del Prado, Madrid.



.-Fig. 30: *Pelias con sus hijas*, pintura mural (detalle) Pompeya, Museo Nazionale, Nápoles.

.-Composición teatral, finales del periodo helenístico. Se puede apreciar una magnífica representación plástica sobre la expresión de inquietud en Pelias.



Fig. 31: *Atenea ayudando a Argo, constructor del barco, con la vela del Argo*. Relieve en terracota, h. s. III a. C. British Museum. Londres.

.-El mito de los Argonautas no es muy común en la iconografía y se representó sobre todo durante el Renacimiento (ver imagen siguiente). Los episodios referidos a las aventuras de Jasón aparecen mayoritariamente en los “cassoni” (arcón típico del renacimiento) nupciales o con la dote de las esposas, frecuentemente decoradas con escenas mitológicas.



.-Fig. 32: *La partida de los argonautas*, h. 1520. DOSSO DOSSI, óleo sobre lienzo, 58,7 x 87,6 cm. Samuel H. Kress Collection, Washington.

.-Obra tardía de este pintor francés. Nos asombra la gradación de los colores, que presenta ya rasgos impresionistas.



Fig. 34: *Compromiso de Jasón con Medea*, relieve, Musée du Louvre. París.

.-“Medea era la única hija sobreviviente de Eetes, el rey legítimo de Corinto, que al emigrar a Cólquide había dejado como regente a un tal Buno. Como el trono había quedado vacante con la muerte sin sucesión del usurpador Corinto, hijo de Maratón (que se llamaba a sí mismo “hijo de Zeus”), Medea lo reclamó para sí y los corintios aceptaron a Jasón como rey. Pero después de reinar durante diez años prósperos y felices, llegó a la sospecha de que Medea había conseguido su sucesión envenenando a Corinto, y se proponía divorciarse de ella a favor de la tebana Glauce, hija del rey Creonte”²².

“Una tradición tardía, citada por Diodoro, nos dice que Medea era en realidad una princesa de sentimientos muy humanos, opuesta a la

²² GRAVES, R., o. cit., v. 2, p. 342.

política de su padre, que consistía en dar muerte a todos los extranjeros que abordaban en su país. Irritado por su sorda oposición, Eetes la había encarcelado, aunque no le fue difícil a Medea escapar, lo cual aconteció precisamente el día en que los Argonautas desembarcaron en la orilla de Colco. Inmediatamente, la doncella unió su destino al de los recién llegados e hizo prometer a Jasón que sería su esposo si ella aseguraba el éxito de la empresa”²³. Sea lo que fuere, una vez logrado el vellocino de oro, Medea huyó con Jasón y los Argonautas. Todas las leyendas concuerdan en este punto: él le había prometido casarse con ella.

²³ GRIMAL, P., o. cit., pp. 336-337.



Fig. 35: *Los encantamientos de Medea*, detalle.

LUDOVICO
CARRACCI, 1584,
Palazzo Fava,
Bologna.

.-“Medea persuadió a las hijas de Pelias, que era capaz de rejuvenecer a cualquier ser vivo hirviéndolo en una composición mágica cuyo secreto poseía. Ante su vista descuartizó un viejo carnero, echó los trozos al caldero que había puesto al fuego y, a los pocos instantes, salió de él un corderillo alegre y retozón. Convencidas de su arte, las hijas de Pelias despedazaron a su padre y echaron los pedazos al caldero de Medea, mas Pelias no volvió a salir de él. Después de éste asesinato, Acasto, hijo de Pelias, desterró de su reino a Jasón y Medea.

Una variante de la misma leyenda, cuenta que Medea desembarcó sola del Argo y se trasladó a Yolco disfrazada de sacerdotisa de Ártemis. Consumado el crimen, y puestas en fuga las peliades, horrorizadas ante lo que acababan de hacer, Medea mandó llamar a Jasón, y éste entregó el reino al hijo de Pelias, Acasto, quien le había acompañado en la búsqueda del vellocino de oro contra la voluntad de su padre. Luego, como en la versión anterior, Jasón y Medea van a vivir en Corinto”²⁴.

²⁴ GRIMAL, P., o. cit., p. 337.



Fig. 36: *Jasón y Medea*, de John WATERHOUSE 1849-1917. The Maas Gallery, Londres.



Fig. 37: *Jasón y el Dragón*. Escuela de Salvador Rosa, colección privada.

.-A Jasón se le suele representar en el acto de vencer al dragón con la ayuda de Medea, quien, enamorada del héroe, pone a su disposición filtros mágicos. Como aparece representado en la imagen, el filtro mágico, sostenido con su mano izquierda es derramado sobre el dragón.

III-RETORNO ODISEICO

Odisseus, en latín Ulises, es uno de los más célebres héroes antiguos. Y uno de los principales protagonistas más famoso que participó en la expedición griega contra Troya. Su leyenda que constituye el tema de la *Odisea*²⁵, ha sido objeto de modificaciones, adiciones y comentarios hasta el fin de la antigüedad. Sin embargo podemos distinguir en el interior de la *Odisea* dos grandes argumentos que se complementan: En primer lugar, las desventuras de Odiseo (figs. 38 y 39) durante su largo viaje de regreso de la guerra de Troya. En segundo lugar, todo el largo episodio final, que cuenta las dificultades del protagonista una vez regresado a su patria cuando, disfrazado con las ropas de mendigo (fig. 40) que le ha provisto la diosa Atenea, lucha por recuperar su condición de rey de Ítaca y ser reconocido por su esposa Penélope.

Entre la aventura itinerante del fugitivo en busca del hogar y el drama del repatriado por el hecho de enfrentarse a una comunidad que se ha modificado en su ausencia, Homero enriqueció la *Odisea*, con una serie de acontecimientos hoy famosos, que desarrollan en el interior de los diferentes episodios secundarios que configuran el agitado viaje de vuelta. Entre ellos destacamos las visibles contradicciones del héroe en la aventura de las sirenas (figs. 41 y 42), cuyo canto escucha Odiseo (Ulises) después de haberse hecho amarrar por sus hombres al mástil de la nave, aconsejado por la diosa Circe (fig. 43), para no provocar ninguna catástrofe. Circe también protagoniza la mágica transformación de los tripulantes de la nave en cerdos a los que, una vez deshecho el maleficio,

²⁵ HOMERO, *La Odisea*, Aguilar, Madrid, 1992.

retiene ofreciéndoles buena comida y bebida. Las aventuras con tentación amorosa siguen con Calipso, que secuestra al héroe en el lecho del amor hasta que recibe el mensaje de Hermes de dejarlo ir. Y culminan con el emotivo capítulo de Nausícaa (fig. 44), la hija del rey de los feacios que se enamora perdidamente del guerrero abandonado en la playa y cuya exaltación amorosa ha sido fuente de inspiración para poetas y dramaturgos como ejemplo extremo de un amor imposible.

Son aventuras con un notable componente erótico que consideramos relacionadas con el otro gran escenario de la epopeya: el hogar de Ítaca donde es esperado por su fiel esposa Penélope. Odiseo ha de hacer frente a diferentes facetas del erotismo que le alejan de sus deberes de fidelidad matrimonial. Obstáculos que no siempre desagradan al héroe: desde el hedonismo irresponsable ligado a Calipso o a Circe hasta el imposible retorno a la juventud que significa el noviazgo con la virginal Nausícaa, pasando por el erotismo atractivo y destructor de las sirenas²⁶.

Odiseo es un héroe que se caracteriza por vivir en carne propia un conflicto permanente. De todas las oposiciones que atraviesa,

²⁶ Cf.: "...Ahora permanecen sentadas, cantando en una pradera entre los montones de huesos de los marineros a los que han arrastrado a la muerte. Tapa los oídos de tus hombres con cera de abejas-le aconsejó Circe-, y si tú deseas escuchar su música, haz que tus marineros te aten de manos y pies al mástil y oblígales a jurar que no te soltarán por muy cruelmente que les amenaces...Cuando el navío se acercaba a la isla de las Sirenas, Odiseo siguió el consejo de Circe. Las sirenas cantaron tan dulcemente, prometiéndole anticipar el conocimiento de todos los futuros acontecimientos que tendrían lugar en la tierra, que empezó a gritar a sus compañeros, amenazándolos con la muerte si no le soltaban. Pero ellos, obedeciendo sus órdenes anteriores, lo único que hicieron fue atarlo todavía más fuerte al mástil. Así la nave siguió navegando sin peligro y las sirenas, sintiéndose humilladas por este fracaso, se suicidaron". Homero: *Odisea* XII; Apolodoro: *Epítome* VII. 19; Apolonio de Rodas: IV. 898; Ovidio: *Metamorfosis* V. 552-62; Pausanias: IX. 34.3; Higino: *Fábulas* 125 y 141; Sófocles: *Odiseo, Fragmento* 861, ed. Pearson. GRAVES R., o. cit., pp. 490-491.

destacamos la más característica: *memoria y olvido*, porque el motivo más universal que se desprende del sinuoso trayecto de Odiseo desde Troya hasta Ítaca es el de la recuperación de la identidad fragmentada, es decir, el de la reconstrucción del ser a través de la memoria. Por ello el episodio catártico clave de la epopeya será el de la resolución final en Ítaca, donde Odiseo es reconocido sucesivamente por su hijo, por su anciana niñera (figs. 44 y 46) y por su perro. El climax de la acción se produce con la lucha contra los pretendientes, la reconquista del trono y el reencuentro con Penélope (fig. 47), que ha pasado los años anteriores debatiéndose en otro conflicto: la fidelidad al marido, representada por el famoso episodio de la estratagema de la tela que teje de día y desteje de noche (fig. 48), y el persistente acoso de los pretendientes.

III-1. RESONANCIAS CONTEMPORÁNEAS

La gran extensión en número de versos, dedicados a la trama del enfrentamiento final, hace que ésta sea la clave del poema. Sin embargo la tradición posterior se ha interesado sobre todo por el Odiseo viajero y ha leído la epopeya como una novela de aventuras itinerantes. La fascinación por el personaje en toda la tradición literaria occidental se manifiesta en multitud de títulos posteriores a Homero, desde la dramaturgia ateniense de la época clásica a la novela moderna. Al héroe, más conocido por el nombre latino de Ulises, se le hace emprender nuevos viajes, como si la llamada del mar fuera superior a las

obligaciones del hogar²⁷. Ulises sería en tal caso el prototipo del explorador infatigable que acaba abandonando a Penélope para morir en el mar, prisionero de una insatisfacción que tiene un gran atractivo en la literatura de hoy.

La naturaleza errante de Ulises encuentra en James Joyce un recreador osado cuando lo encuentra en un gris corredor de seguros dublinés. En el largo itinerario que va del poema de Homero a la comprensión temporal y espacial del *Ulises* de Joyce (un único día en Dublín), podemos ver el progresivo repliegue de la narrativa desde las conquistas épicas del espacio exterior a las exploraciones existenciales de una vida interior.

III-2. EXPRESIÓN PLÁSTICA

Ulises, con las manos a la espalda, atado al mástil, escucha el seductor canto de las sirenas. Encontramos estas imágenes en la cerámica ática a partir del siglo VI a. C. El tema de Ulises reaparece en Italia y en especial en Etruria y en el arte romano, durante los siglos III y II a. C., en sarcófagos etruscos y romanos, así como en grandes mosaicos.

El tema de Ulises atado al mástil fue tratado por Annibale Carracci (c. 1596, Roma, Palacio Farnesio, Camerino) y lo volvemos a encontrar en un relieve en madera del siglo XVII (París, Museo de Cluny).

En cuanto a las diferentes etapas del regreso del héroe a Ítaca son principales fuentes de inspiración de los artistas antiguos y modernos:

²⁷ FRENZEL E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976.

Ulises y el cíclope Polifemo; Ulises y Circe; Ulises y las Sirenas; Ulises en la isla de Calipso; Ulises y Penélope; Ulises y los pretendientes. En el arte antiguo estos temas de las diferentes etapas del regreso del héroe a Ítaca, han sido tratados en todo tipo de soportes y en diferentes épocas: monedas, glíptica, esculturas, bajorrelieves, sarcófagos, toréutica y orfebrería.

Los episodios de su periplo han sido también retomados por los pintores del Renacimiento italiano (Allori) y francés (Primaticcio, Galería de Ulises en el castillo de Fontainebleau; estas pinturas, desaparecidas en el siglo XVIII, han ejercido una gran influencia a través de sus copias y de los grabados que de ellas se hicieron), así como por artistas flamencos del siglo XVII (W. Schubert van Ehremberg, Museo Guetty).



Fig. 38: *Ulises interrogando a la sombra de Tiresias*²⁸, detalle, c. 370 a. C. Crátera en forma de cáliz (detalle). Bibliothèque Nationale, París.

.-Los tres personajes forman un grupo que sugiere cierta profundidad. Los dos compañeros de Ulises se presentan de tres cuartos, pero simétricamente con relación a la figura central del héroe, de tal suerte que los planos de su cuerpo se recortan por detrás de éste último; la posición de Ulises, sentado en el centro del grupo, él también de tres cuartos, con las piernas en escorzo, acentúa esta impresión de profundidad. Estas búsquedas espaciales, aquí apenas esbozadas, van a desarrollarse en el curso del siglo IV.

²⁸ Tiresias es el más famoso adivino Tebano, que desempeñaba el mismo papel que Calcante en el ciclo troyano. Fue él quien reveló a Anfitrión el nombre de Júpiter, su rival ante Alcmena, y fue también el que desveló a Edipo sus yerros. Por su parte Ulises, siguiendo los consejos de la maga Circe, se dirige al país de los cimerios a fin de invocar el alma del adivino; éste le indica la manera de regresar a su patria.

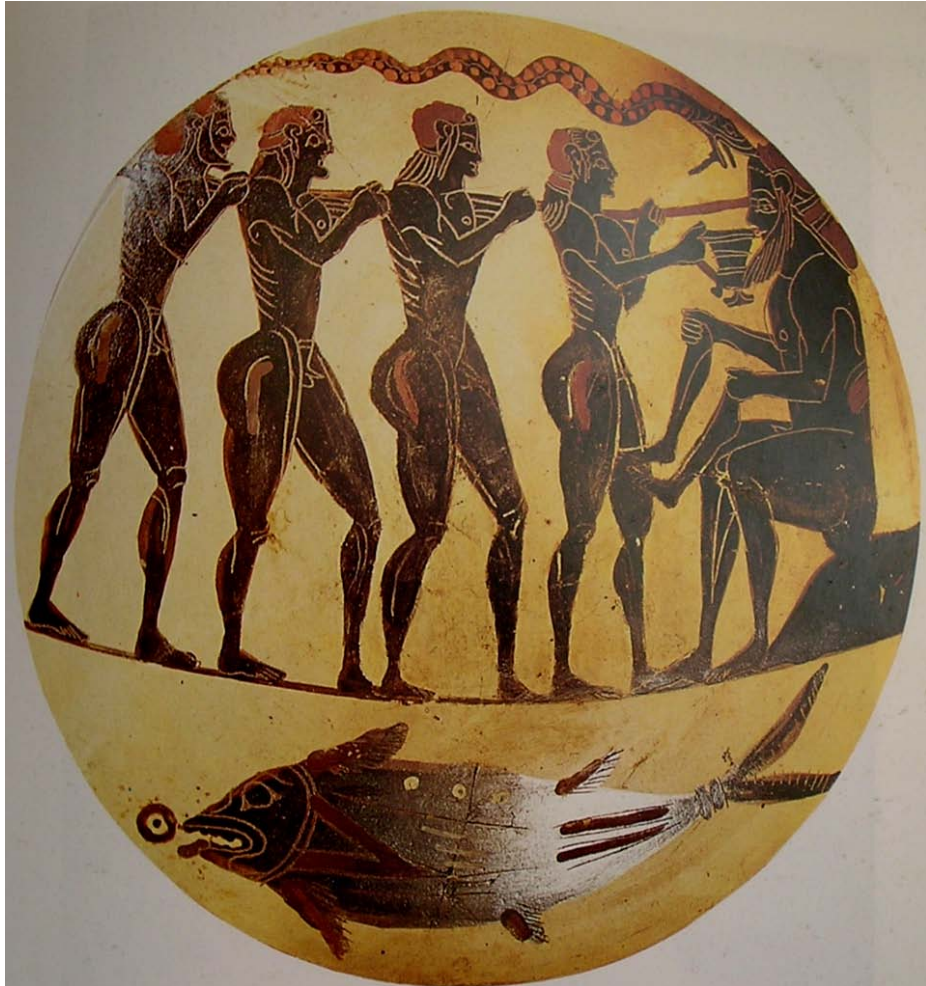


Fig. 39: *Ulises y sus compañeros cegando al Cíclope*, copa laconia, detalle, 560 a. C.
Bibliothèque National, Gabinet de Medallas, París.



Fig. 40: *La diosa Atenea disfrazada a Odiseo de mendigo*, BOTTANI G., 1717-1784.



Fig. 41: *Ulises y las sirenas*, Crátera, siglo III a. C., Staatliche Museen, Berlin.

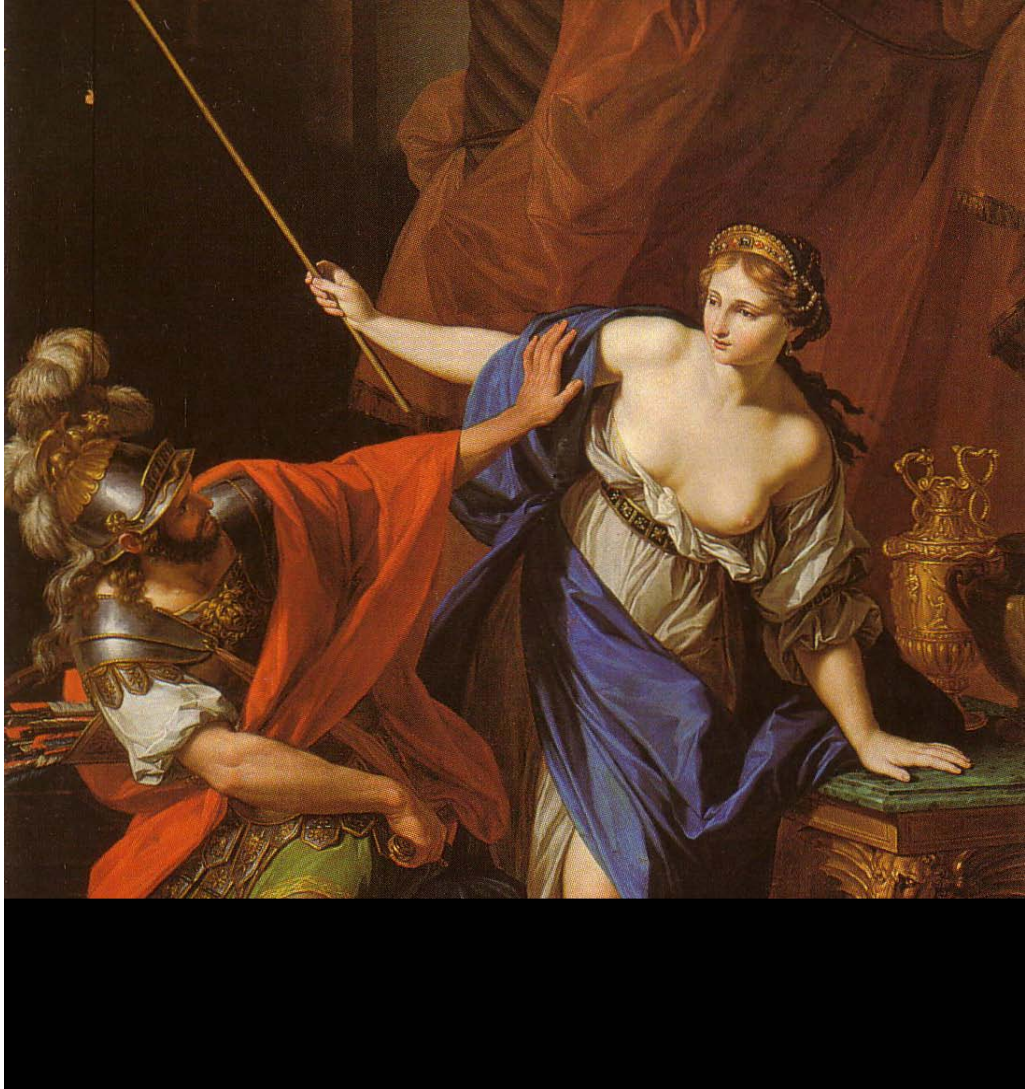
.-los griegos representaban a las sirenas como aves con la mitad del cuerpo de mujer. Su voz, con dulzores de miel estaba dotada de un inmenso poder de seducción. Las canciones de las sirenas y su carácter alado las convierten en seres intermediarios, en démones de tránsito entre este mundo y el de la muerte. Se les ha llamado por ello, las *Musas de allende*. Las sirenas, como otros seres fabulosos mixtos, sintetizan un mundo contradictorio de opuestos, poseen un carácter ambiguo, son siempre ambivalentes: amenazan a la vez que protegen; seducen y aman a la vez que consumen lo que poseen²⁹.

²⁹ OLMOS, R., *Ritos y mitos en Grecia*, Dastino, Madrid, 2004, pp. 93-95.



Fig. 42: *Ulises y las sirenas*, DRAPER H. J., Farens Art Gallery, Hull.

.-Señalamos a la izquierda de la imagen la figura de Ulises atado por sus compañeros al mástil de la nave para no sucumbir al canto irresistible de las sirenas. A la derecha de la imagen aparecen las sirenas que tratan de subir a la nave. A las sirenas se les suele representar como mujeres con la parte superior del cuerpo de forma humana y la inferior de pez. Las sirenas, terribles criaturas marinas, deben su mítica fama al relato de Homero. Habitaban en una isla del Mediterráneo y con su canto hechizaban a los marineros que pasaban por las cercanías, atrayéndolos hacia allí para matarlos. Pero Homero no las describe con precisión, aunque toda la tradición antigua las hace criaturas de cuerpo de ave y cabeza de mujer. Es en la tradición medieval, cuando las sirenas adoptan cuerpo de pez.



.-Fig. 43: *Circe y Ulises*, detalle, BOTTANI G., 1760- 1770, colección privada.

.-Ulises, inmune a los encantamientos de Circe, se dispone a desenvainar la espada para amenazar a la pérfida encantadora ordenándole que devuelva a sus compañeros el aspecto humano. “...Dirigió la única nave que le quedaba hacia el este, y tras un largo viaje llegó a Eea, la isla de la Aurora, gobernada por la diosa Circe...Circe conocía todo tipo de encantamientos, pero sentía poco amor por la

especie humana. Cuando echaron suertes para decidir quién se quedaría vigilando el navío, le tocó al compañero de Odiseo, Euríloco, desembarcar con otros veintidós marineros y realizar las labores de reconocimiento...finalmente llegó al palacio de Circe...Todos entraron alegremente, excepto Euríloco, quien, sospechando un engaño... les tocó en el hombro con su varita y los transformó en puercos...Euríloco volvió llorando e informó a Odiseo; éste tomó su espada y salió decidido a salvarlos...Circe levantó la vara y le tocó con ella en el hombro, mientras le ordenaba: *Ahora ve a unirte a tus compañeros en la pocilga*. Pero Odiseo había oído a escondidas la flor de *moly*, por lo que el encantamiento no hizo efecto, y se levantó de un salto espada en mano. Circe se postró llorando a sus pies y le suplicó: ¡Perdóname y compartirás mi lecho y reinarás en Eea conmigo!...”³⁰

³⁰ HOMERO: *Odisea*, X. 133-574 y XII. 1-2.

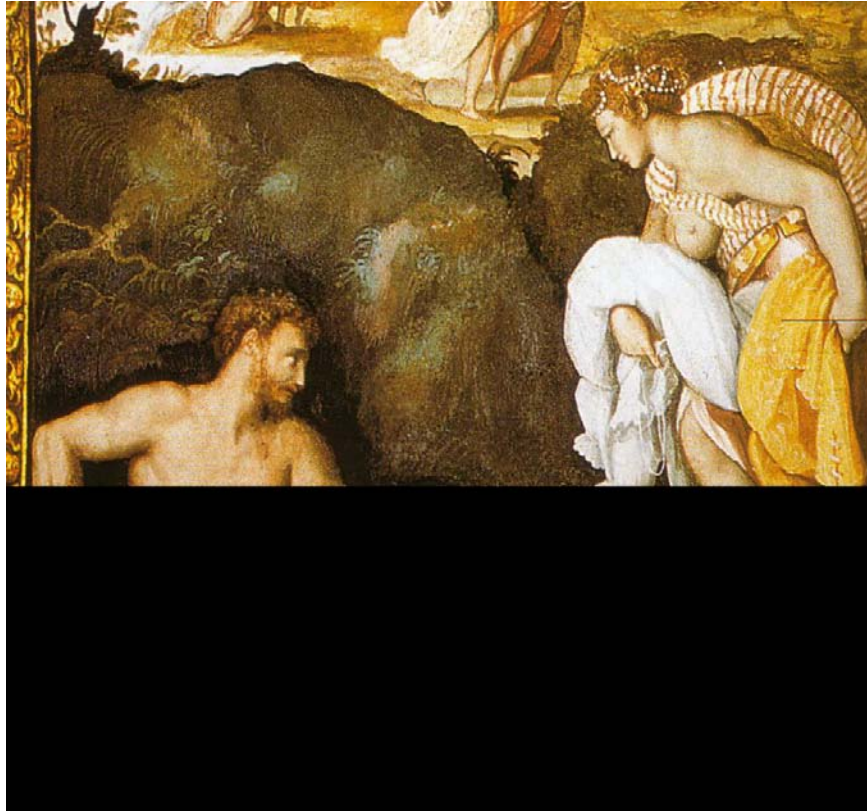


Fig. 44: *Ulises y Nausícaa*, 1579-1582, pintura mural, ALLORI A., Palacio Salviati, Florencia.

.-Señalamos en primer lugar a Odiseo naufrago en la playa, completamente desnudo, que trata de cubrirse al ver a la muchacha (Homero cuenta que el héroe se cubre con una rama cogida de una mata cercana), la otra figura señalada es Nausícaa, hija del rey Alcínoo, que lo encontró en la playa, le ofreció ayuda y lo llevó al palacio, donde el rey lo recibió generosamente.



Fig. 45: *Ulises reconocido por su vieja niñera*, s. V a. C. Vaso en el estilo de las figuras rojas, 20,5 cm de altura; Museo Arqueológico Nacional, Chiusi.

.-Los artesanos que pintaban vasijas trataron de absorber los descubrimientos de los grandes maestros, cuyas obras de arte hemos perdido. La ilustración representa el conmovedor episodio de la historia de Ulises cuando el héroe regresa a casa tras diecinueve años de ausencia, disfrazado de mendigo con bastón, hatillo y platillo, y es reconocido por su vieja niñera, que se percata de la cicatriz que tiene en la pierna mientras le lava los pies.

El artista estaba ilustrando una versión ligeramente distinta de la de Homero (en la que la niñera lleva un nombre distinto del inscrito en la vasija y en la que Eumeo, el porquerizo, no está presente); quizá viera

una obra teatral en la que se representó este fragmento, pues recordemos que fue también durante este siglo cuando los dramaturgos griegos crearon el arte del drama...La mirada que intercambian la niñera y el héroe es casi más elocuente que las palabras. “Desde luego, no hay duda de que los artistas griegos dominaban los medios para transmitir los sentimientos surgidos entre personas”³¹.

³¹ GOMBRICH, E.H., o. cit., p. 95.

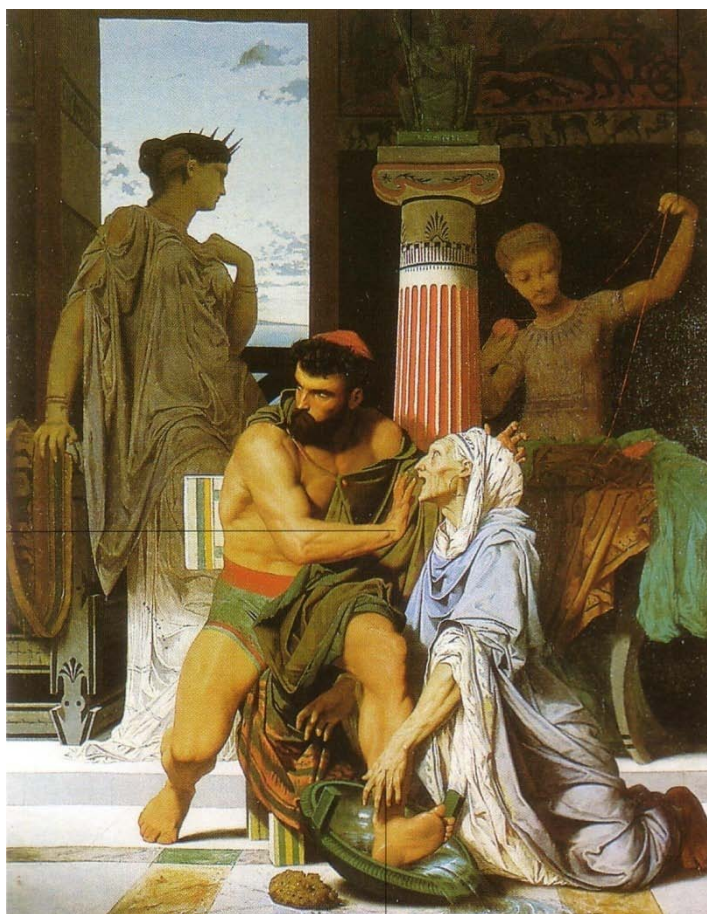


Fig. 46: *Ulises reconocido por la nodriza Euriclea*, h. 1849. BOULANGER G., Ecole Nationale des Beaux-Arts, París.

.-Aquí se representa el mismo episodio que en la ilustración anterior, pero ya en la mitad del siglo XIX, lo que prueba que la fascinación por el héroe viaja en el tiempo y llega a nuestros días. Señalamos, en primer lugar la mano de Ulises cuyo gesto ordena a la nodriza que calle su identidad, y por otro lado, la mano de la nodriza Euriclea que al lavar el pie reconoce la cicatriz de la pierna de Odiseo (Ulises), como consecuencia de una herida infligida en su juventud por un jabalí. En un segundo plano aparece Atenea (Minerva), protectora de Ulises, encima de la peana, y Penélope con el ovillo de hilo, por el cual se la reconoce.



Fig. 47: *Reencuentro de Ulises y Penélope*, terracota pintada, siglo V a. C. M. de Louvre, París.



Fig. 48: *Penélope deshace su trabajo*, 1783-1784, WRIGHT OF DERBY J., The Paul Getty Museum, Los Ángeles.

.-Se señala de izquierda a derecha: el perro Argo, fiel compañero de Ulises, quien reconoce inmediatamente al héroe cuando, bajo nombre supuesto, llega a palacio; el ovillo de hilo, que Penélope hace y deshace; el hijo de Penélope y Ulises, Telémaco, que dormita; y la estatua en la penumbra que evoca a Ulises.

IV- EL VIAJE HACIA DENTRO: EDIPO

Edipo es el protagonista de una de las leyendas más célebres de la literatura griega, después del ciclo troyano. No poseemos los poemas épicos a los que esta leyenda dio origen, pero sabemos que existieron. Las aventuras de Edipo viven entre nosotros sobre todo por las formas trágicas.

Terminamos el capítulo anterior, haciendo referencia al *Ulises* de Joyce y su particular visión del héroe en su exploración existencialista hacia el interior, con la intención de preparar la orientación del presente capítulo sobre la indagación de uno mismo, como frontera que abre un camino tortuoso hacia el drama más inesperado. La historia de Edipo³² que aquí nos planteamos es la del ser que acaba descubriendo en su interior el secreto más terrible.

El *Edipo rey* de Sófocles, es una de las obras más fascinantes del teatro griego. Una investigación personal, con la ayuda de una serie de interlocutores (prefiguraciones de los modernos psicoanalistas), lleva a Edipo a descubrir una revelación traumática, inesperada y temible, aquello que el consciente pugnaba por mantener oculto: el culpable que se busca por la acción más detestable es **uno mismo**.

Al inicio de la obra, Edipo, rey de Tebas, es increpado por la población por culpa de una peste que está diezmando a sus habitantes. El rey, máxima figura del poder y de la protección, emprende todas las acciones que están a su alcance para evitar la continuación de la

³² SÓFOCLES, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1992.

epidemia. Un oráculo le atribuye la culpa al asesino del rey Layo, que fue muerto por un desconocido en un camino, como manifiesta el último testigo de la refriega. El descubrimiento del asesino del rey redimirá a la ciudad de la peste. Aquí comienza la investigación, un encadenamiento de interrogatorios, hasta llegar a conclusiones ya presumibles a través de pequeños y siniestros indicios: Edipo busca al culpable *lejos*, pero acaba encontrándolo *dentro*.

Hasta llegar a esta situación, la trayectoria de Edipo ha estado llena de fatalidades que irá descubriendo a través de los interrogatorios. Cuando nace, en Tebas, a sus padres, Layo y Yocasta, les profetizan que el niño, al crecer, matará a su padre y se casará con su madre. Decidida su muerte, el hombre encargado de ejecutarla se apiada de él y lo abandona en el campo. Un pastor encuentra al pequeño y lo lleva a Corinto, donde es adoptado por el rey Pólibo. Enterado del oráculo que anuncia su destino fatal, Edipo huye de su casa, ya adolescente, para evitar matar a quien cree que es su padre. Camino de Tebas se cruza con Layo -al que no reconoce- y le da muerte en una pelea (fig. 49)

El periplo le conduce otra vez a Tebas, donde después de haber liberado a la ciudad de una esfinge (figs. 50 y 51), es proclamado rey y se casa con Yocasta, sin saber que es su madre. La investigación concluye con el horrible descubrimiento del secreto prohibido: el enemigo de Edipo, el causante de la peste, el asesino de Layo, es él. La investigación edípica se convierte en el camino hacia el reconocimiento de la propia falta. La revelación supone la aparición de un dolor profundo: Yocasta, esposa y madre, se ahorca. Edipo se arranca los ojos y se exila (fig. 52),

iniciando el camino de la expiación errática, tan característico de los héroes griegos (Orfeo, Ulises...), hasta que, en otra bellísima tragedia de madurez, *Edipo en Colona*, Sófocles le hace instalarse en un pueblecito cerca de Atenas donde el desgraciado parricida encontrará finalmente la paz. “*La imagen final del mito de Edipo, mostrando a éste en Colona, en el santuario de las Euménides (este santuario en Grecia tenía el mismo poder salutífero que el templo de Apolo con su inscripción: “Conócete a ti mismo”), expresa que el héroe, simbólicamente cegado respecto de las seducciones perversas del mundo, se ha vuelto totalmente lúcido respecto de sí mismo*”³³

En éste trágico recorrido hacia el conocimiento de sí mismo, el investigador que busca en el exterior parece seguro de su posición en el mundo. Planea sobre él la sombra de un pasado ignorado, un origen desconocido, una infancia callada que oculta un destino terrible. La revelación supone el enfrentamiento con la parte turbia, ignorada por la vida adulta, pero en esta dolorosa verificación aparece la lucidez, representada por la pérdida de la vista. Para el protagonista, arrancarse los ojos no es exactamente un castigo sino la liberación de la visión engañosa, la asunción de la propia responsabilidad política, la comprobación de que la sabiduría pasa por saber mirar hacia dentro³⁴.

³³ DIEL P.; o. cit. p. 145.

³⁴ La obsesión por el origen desconocido está en el centro de *La vida es sueño*, de CALDERÓN de la BARCA, que narra las vicisitudes de **Segismundo (fig. 53)** abandonado en una cueva por culpa de un oráculo que su padre ha consultado, según el cual el hijo lo destronaría. Al ser rescatado y entrar en palacio, el héroe duda de si la nueva realidad es más verídica que su prisión. La incertidumbre acerca del origen, y la reflexión sobre la falsedad de las apariencias, son las bases que llevan a Calderón a edificar la peripecia de un protagonista que duda constantemente de lo que la historia le ofrece. Q.V.: MOLHO M.; *Mitologías, Don Juan. Segismundo*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

Edipo sigue vagando, con sus contradicciones, por la sociedad actual. Este cuestionamiento de toda una sociedad para saber de dónde proviene (y a dónde va) puede encontrar en el relato edípico un perfecto argumento, para cualquier expresión artística, que suponga una interrogación del presente a través del pasado.



Fig. 49: *Edipo mata a su padre*, s. I a. C., pintura romana mural, Museo de Palermo.

IV-1. EXPRESIÓN PLÁSTICA

En la Antigüedad, los pintores de vasos, tanto en Grecia como en Italia del sur, han ilustrado el episodio de la Esfinge. Edipo, vestido de caminante, de pie o sentado en el suelo, está frente a la Esfinge, que le contempla desde una columna o desde una roca. La más hermosa de estas representaciones es sin duda el interior de una copa ática de figuras rojas del museo del Vaticano (460-470 a. C.), (fig. 50). Un solo vaso nos muestra la imagen tierna de Edipo niño acurrucado en los brazos del pastor que lo recogió (ánfora del pintor de Aquiles, c. 460 a. C., Gabinete de Medallas, París).

Una pintura romana, actualmente en el Museo de Palermo (s. I d. C.), representa probablemente a Edipo en presencia del mensajero que le comunica la muerte de su padre putativo. Otra imagen, que aparece en un relieve de marfil de la Antigüedad tardía (muy de principios del siglo VI a. C., Ermitage, San Petersburgo: Edipo ciego se apoya en dos niños que le sirven de guía; sus hijas están detrás de él).

En la época moderna las representaciones de Edipo son muy escasas. Los dos motivos heredados son de una parte el del pastor que encuentra al niño, atado a un árbol (Félix Lecomte, Mármol, 1771, Louvre, París), y de otra parte *Edipo y la esfinge*, tema tratado por Ingres en una pintura del Louvre realizada en 1808 y por G. Moreau (1864, Metropolitan Museum, Nueva York).

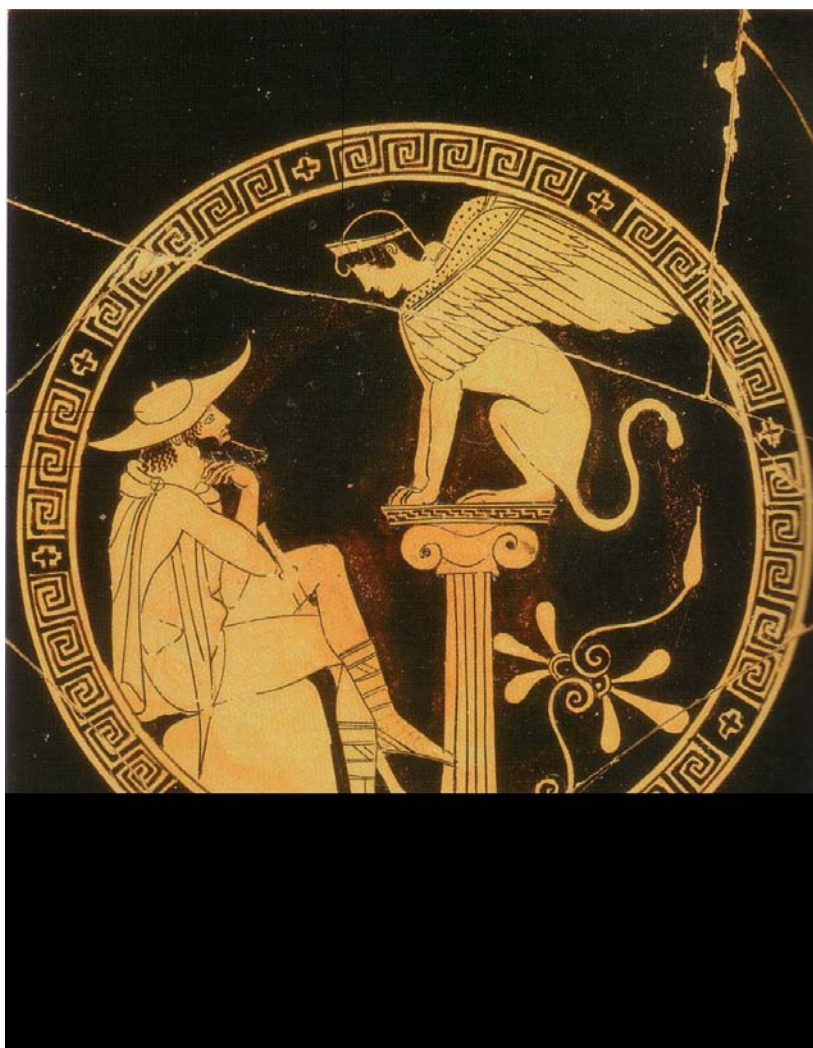


Fig. 50: *Edipo y la Esfinge*, de Vulci, Kylix (copa de poco fondo) ática con figuras rojas del pintor de Edipo, detalle, h. 470 a. C. que representa a Edipo, con sombrero y cayado de viajero, camino a Tebas. Museo Etrusco. Ciudad del Vaticano

.-Tebas es frecuente escenario en la tragedia griega. Edipo no presenta connotaciones iconográficas peculiares; se le suele representar junto a la Esfinge o en compañía de su hija Antígona.

“La Esfinge, mitad mujer y mitad león, simboliza así el desenfreno y la dominación perversa... Todos los atributos de la Esfinge son indicios de la trivialización: no puede ser vencida más que por medio del intelecto,

por la sagacidad, contraforma del embrutecimiento trivial. Se halla sentada sobre una roca, símbolo de la tierra: está adherida, como incrustada, símbolo de la ausencia de elevación...El enigma, bien conocido, que propone la Esfinge es: ¿Cuál es el animal que por la mañana camina en cuatro patas, al medio día en dos y por la noche en tres? El enigma de la perversidad no puede tener más que una solución: el hombre. Al ser éste la única criatura susceptible de pervertimiento. Es significativo que, en el enigma de la Esfinge, se considera al hombre como animal. La trivialización reduce al hombre hacia la bestia”³⁵.

Edipo, recién llegado a Tebas y ocupado en responder a los enigmas de la Esfinge, está representado con los trajes típicos del caminante: El sombrero de alas anchas, sujeto con una cinta debajo de la barbilla, servía para protegerse tanto del sol como de la lluvia y era llamado *petaso*. Las alas laterales podían doblarse también hacia abajo para cubrir las orejas. El manto corto abrochado con una fíbula al peto sobre un hombro es una clámide, típica también de los militares, que la llevaban encima de la coraza. Las botas, atadas con unas tiras transversales, era el calzado también de los cazadores y tenía con frecuencia la suela claveteada para que no se gastara demasiado durante la marcha por caminos en mal estado.

³⁵ Cf.:DIEL, P., o. cit., pp. 138-139.



Fig. 51: *Edipo explica el enigma de la Esfinge*, detalle, 1808, INGRES. Louvre París.

.-Edipo reflexiona frente a la Esfinge, que aparece mitad mujer y mitad animal. Alrededor yacen los huesos de quienes no han logrado resolver el enigma.

La obra de Ingres (*Edipo y la Esfinge*) fue tratada también por G. Moreau en 1864, y se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.



Fig. 53: *Segismundo*. Litografía en color de Nicolás González 1881, p. 112 en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en la edición especial: Homenaje a Calderón, Monografía. De 1881. Biblioteca Nacional de Madrid BA/1025.



Fig. 52: *Edipo* de Ernest HILLEMACHER (1818-1887), óleo sobre lienzo. Edipo ciego es conducido por su hija Antígona.

V- ANTÍGONA: EL DRAMA UNIVERSAL DE LA LUCHA ENTRE CONTRARIOS

Por la tragedia que arrastró desde antes de su nacimiento, el destino de Antígona es uno de los más conmovedores de todos los tiempos. Durante siglos se ha considerado por poetas, filósofos e intelectuales que la *Antígona* de Sófocles³⁶, era no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección. Su historia contiene los mayores elementos para comprender la conducta; quizá por ello fascina e intimida.

Antígona, segunda de los cuatro hijos nacidos de Edipo en unión de su madre Yocasta, resulta hija, nieta y hermana de sus propios padres, a la vez que instrumento purificador de una mancha que recayó sobre Tebas y que, tras desencadenar una serie de muertes a partir del conocimiento de la verdad, se fue dispersando como señal inequívoca de lucidez. Su dolor nos alcanza como uno de los símbolos no sólo de libertad de conciencia, sino de desafío femenino a las ataduras sociales.

Antígona padece en carne propia ser *mujer* (conflicto entre hombres y mujeres) y *adolescente* (entre jóvenes y viejos), estar *sola* (entre un individuo y una sociedad), ser *devota* (entre dioses y humanos) y *piadosa* (entre vivos y muertos). Todos estos conflictos están contenidos en la tragedia de Sófocles, y por ello, sugiere George Steiner³⁷, ha interesado a

³⁶ SÓFOCLES, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1992.

³⁷ STEINER, G., *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 1991.

los dramaturgos de todos los tiempos³⁸: reúne los cinco grandes conflictos posibles que puede asumir una obra dramática.

El origen del drama es una guerra civil en la que se han enfrentado dos hermanos, Eteocles y Polinice³⁹, por el dominio de la ciudad de Tebas. En la lucha final se han dado muerte mutuamente y sus cadáveres han quedado en el campo de batalla, a las puertas de la ciudad. Divididos por la ambición, los une un mismo silencio, la soledad de la muerte. Creonte, hermano de Yocasta, y tío de los fratricidas, hereda los cetros de Eteocles.

El ya rey Creonte decretó solemnes exequias para Eteocles pero prohibió que se diese sepultura a Polinices que había llamado a los extranjeros contra su patria. Ordena que los cuerpos de los que calificó de

³⁸ Se ha perdido numerosos tratamientos del tema: entre ellos los ciclos épicos arcaicos sobre la casa de Layo y el destino de Tebas; la *Antígona* de Eurípides, citada en los versos 1182 y 1187 de *Las ranas* de Aristófanes; la *Antígona* latina de Luccio Accio de mediados del siglo II a. C.; las versiones operísticas neoclásicas y rococó de la tragedia de Antígona, de las cuales sólo nos quedan los títulos o fragmentos de los libretos. Actualmente hay "Antígonas" que circulan sólo en forma clandestina, subterránea. En una estimación aproximada, el catálogo de los dramas, óperas, ballets, representaciones pictóricas y plásticas de Antígona en el arte y la literatura de la Europa posmedieval alcanza a centenares de ejemplares. Ningún inventario de los poemas en que Antígona hace su aparición, ya *in propria persona*, ya a la sombra de la alusión, podrá ser exhaustivo. Dicho inventario se extiende desde la implícita presencia de Polinices en la Novena Oda Nemea (verso 24) y en la Sexta Oda Olímpica (verso 15) de Píndaro a los *Tristia* de Ovidio; desde el *Roman de Thèbes* de mediados del siglo XII al Canto XXIII del *Purgatorio* de Dante y al capítulo XXIII de *De claris mulieribus* de Boccaccio, que ciertamente no es un poema pero que constituye la fuente inmediata de innumerables composiciones poéticas. El tema de Antígona pasa desde el renacimiento a la *Euphrosyne* de Goethe y de Goethe a Hofmannsthal y a Yeats. El mordaz poema de Donald Davie "Creon's Mouse" aparece en 1953. Q:V: STEINER. G., o. cit.

³⁹ Cuando Edipo, conocedor de sus crímenes por el oráculo de Tiresias, se hubo quitado la vista y decretado su propio destierro de Tebas, su hija Antígona se constituyó en su compañera. Su errabundeo los condujo hasta Colono, en Ática. Tras ellos, la joven Ismene (hija de Edipo y hermana de Antígona), llega a Colono con el relato de cómo se disputan el trono sus hermanos Eteocles y Polinices. Edipo los maldice de manera que habrían de darse muerte uno al otro, como al final ocurrió tras una cruenta batalla.

enemigos de Tebas, incluido Polinice que acaudillaba el ejército derrotado, queden sin enterrar⁴⁰.

Una voz disidente, la de Antígona, hermana de los dos muertos, se enfrenta individualmente a las leyes dictadas por Creonte. Sólo ella, se empeña en enterrar al hermano abandonado en el campo, en un gesto amoroso de justicia íntima, pero opuesto a la ley de los hombres. Violadora de esta ley, sólo ella paga con otra condena -ser enterrada viva- su gesto piadoso de dar sepelio al hermano de sangre. Creonte repite las sanciones del odio. Tiresias⁴¹, el adivino, prevé la fatalidad. Insiste una, dos, tres veces en evitar la injusticia; pero Creonte está sordo y ciego, revestido de ofuscación y dominado por la discordia. Un frío con olor de muerte se tiende en el suelo de Tebas mientras Antígona va de camino a la cueva y se ahorca, pero Creonte también paga el precio de la soberbia. Su hijo Hemón, enamorado de Antígona, se suicida, y su esposa Eurídice enloquece. Creonte hace cumplir la ley, pero descubre la impotencia de ésta ante el castigo cósmico: él es el verdadero derrotado. Mientras tanto, Antígona ha pasado a encarnar el acto más heroico, por la vía del martirio, de toda la tragedia griega.

En Creonte⁴² está el núcleo de una batalla a muerte entre el hado y la inconformidad humana. En él recae también la esperanza de un triunfo de la razón; pero no cede, más bien confirma una y otra vez su función de

⁴⁰La antigüedad clásica expone la creencia específica de que la falta de sepultura impide el acceso al reino de los muertos. El espíritu del hombre y de la mujer insepultos vagará por las proximidades de las costas de Leteo. Steiner, G., o. cit. p. 96.

⁴¹Ver referencia 28 de esta segunda parte.

⁴²El protagonismo de Creonte en la obra tiene una gran sustancia dramática: es el único personaje que modifica sus convicciones.

instrumento divino hasta que, conmovido por tantas súplicas entremezcladas con amenazas, decide ir a la cueva y liberar a su prisionera. Todo pudo prever el tirano, salvo la poderosa voluntad de Antígona, quien prefirió ahorcarse ella misma antes que morir en las condiciones impuestas. Ahí estaba el fiel Hemón⁴³, abrazado al cadáver de la amada esperando su muerte para compartir el sello funesto de Antígona. Nada más verlo, Creonte increpó al hijo por desobedecerlo como rey y como padre. Hemón, impulsado por su dolor, lo ataca con la espada, pero falla y se mata a sí mismo. Horrorizado, Creonte vuelve a palacio para descubrir que, desesperada, también su esposa Eurídice se ha suicidado. Queda para Creonte, el único personaje que permanece vivo en un mundo de cadáveres, la grave conciencia de la culpabilidad, la responsabilidad de seguir gobernando después de haber comprobado cuán trágico puede ser el ejercicio de un poder impetuoso.

La obra es un debate político, a la vez que metafísico, donde al universo de espiritualidad y exacerbación del sentido religioso y trascendente -Antígona- se enfrenta la voluntad del dictador de edificar una civilización sobre unas leyes duras y escritas, al margen de los dictados de los dioses. Y el olvido de los dioses supone en este caso el olvido de la piedad. “*La obra versa sobre las medidas políticas impuestas*

⁴³Hemón no obra movido por una voluntad política o ética, sino por un impulso adolescente y apasionado que le lleva a morir por su amada. Podemos intuir en ésta subtrama de la tragedia premoniciones lejanas de la necrofilia final de *Romeo y Julieta*, donde la voluntad irreductible de los dirigentes viejos ha provocado una tragedia en la generación más joven. Los fragmentos que se conservan de una posterior tragedia de Eurípides que lleva el mismo título, *Antígona*, hace pensar que el dramaturgo dio más importancia al amor entre Hemón y Antígona, a los que hace cómplices del acto de rebeldía.

al espíritu privado, sobre la necesaria violencia que el cambio político y social acarrea a la indecible interioridad del ser⁴⁴”.

El momento más intenso de la tragedia, es el interrogatorio que sufre Antígona por parte de Creonte, después de haber enterrado a Polinices y haber sido detenida. Si en *Edipo rey* Sófocles construye, como hemos dicho anteriormente, el primer argumento de investigación policíaca de la historia, en *Antígona* dibuja el primer drama judicial moderno: la acusada que ejerce el derecho de réplica para enfrentarse a su juez, asumir su acto y considerar la inocencia de su decisión. La conclusión del juicio, la condena por parte de Creonte, convierte a la protagonista en una mártir por sus ideas contrarias a una legalidad que se presenta como incuestionable.

La constancia del tema de Antígona en el repertorio poético occidental es literal. También lo es el enfrentamiento de Creonte y Antígona y la correspondiente dialéctica en sus ramificaciones políticas, morales, jurídicas, y sociológicas. Nombradas o implícitas, las dos figuras y el mortal choque entre ellas representan, ejemplifican y polarizan elementos primarios del discurso sobre el hombre y la sociedad tal como fue desarrollado en Occidente. La permeabilidad del gran mito a las presiones políticas y sociales inmediatas, fue lo que aseguró el gran éxito de la obra. En Alemania suben a escena nuevas representaciones de Sófocles, Hölderlin y Brecht (fig.54). Heinrich Böll, queriendo caracterizar la situación alemana en un momento de ataque terrorista y de suicidio, lo hace atendiendo a la historia de Antígona y mostrando cómo la cultura

⁴⁴ STEINER, G., o. cit., p. 22.

oficial y los medios de comunicación masiva no están dispuestos a aceptar sus radicales implicaciones. Una y otra vez la conciencia moral y política de Occidente vivió lo que Helmut Richter llama en uno de sus sonetos políticos *Antigone anno jetzt*, “Antígona año ahora”⁴⁵.



Fig. 54: Boceto escénico de Caspar Necher para *Antígona* de Brecht.

V-1.EXPRESIÓN PLÁSTICA

La más antigua representación que tenemos de Antígona llevada ante Creonte es la pintura de un vaso de figuras rojas, que los estudiosos atribuyen a finales del siglo V o principios del siglo IV a. C. (fig. 55). Los colores predominantes en los vasos griegos son el de la tierra cocida y el del negro intenso carbón.

Nada indica tanto el deseo de humanizarlo todo que sentían los griegos como su cerámica, obligándola a contar historias, a recordar mitos. Hicieron grandes servicios a la humanidad interpretando el mundo con el canon “Hombre”. Los dioses se humanizaron y el pensamiento se organizó con lógica esencialmente griega. Pero si la comparamos con la

⁴⁵ STEINER, G., o. cit., p. 92.

cerámica persa o china⁴⁶, hay que decir que lo que hicieron éstos, fue verdadera cerámica; lo que hicieron los griegos fue sólo vasijas pintadas.

Cuando aparece la cerámica roja (s. IV y V a. C.), se observa un cambio: se invierten los colores. Las figuras quedaban claras sobre fondo que se llenaba del color negro. Lo que trajo más dificultades de lo que parece a primera vista. Si en las figuras negras se grababa con una punta de acero, para pintarla en las figuras rojas se necesitaban pinceles finísimos que hicieran como líneas a la pluma. Algunos vasos han llegado hasta nosotros sin concluir y por ello podemos apreciar los procedimientos de la técnica.

Hay muchísimas más piezas de cerámica roja firmada (fig. 56) que de negras. Los pintores cada vez más atrevidos firman sus nombres con más petulancia y orgullo que en las figuras negras. Con estas firmas se fijan las cronologías de los vasos. El inventario de la serie de firmas de los vasos pintados produce la misma curiosidad que producen los cricones de la Edad Media. Son secas y desabridas líneas con un nombre: "Fulano me hizo, era hijo de Mengano", a veces con desafío: "A ver si Zutano lo hace mejor". Pero no hay que olvidar que los vasos pintados reflejan altas y sublimes obras de arte: las pinturas de los frescos irremediabilmente desaparecidos.

⁴⁶ En la cerámica griega, el fuego se ha usado sólo para fijar el negrito betún minoso que dibuja las escenas. Después de cocido el vaso, cuando ya era un objeto cerámico, se decoró con los dibujos y se introdujo al horno por segunda vez para fijarlos con poca temperatura. En la cerámica persa y china, la pasta de gres, o porcelanas, entran al fuego recubiertas de óxidos y salen impregnadas de colores que sólo se producen en un verdadero infierno de color.



Fig. 55: *Antígona llevada ante Creonte por dos guardías*. Pintura de Dolon, c. 380-370 a. C., sobre una crátera de Lucaina, con figuras rojas, British Musseum (F175), Londres.



Fig. 56: *Antígona*, *Heracles*, *Creonte*, *Ismena*, representados en un vaso griego, de figuras rojas, mediados del siglo IV a. C., hallado en Italia.



.-*Antígone*, grabado de Antonio VERICO, para *Tragedie di Vittorio Alfieri*, 1824, Ciardetti, Florencia.

VI-BAJADA AL INFIERNO DE ORFEO

Entre las pruebas que los héroes en su trayectoria, han de superar, con frecuencia suele ser la de bajar al reino de la muerte⁴⁷. Hay muchas maneras simbólicas de expresar este paso, pero en los relatos más antiguos, este descenso se efectuaba realmente, mediante la visita al mundo de los muertos.

Los estudiosos nos cuentan que el mito de Orfeo⁴⁸ es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología griega. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante y, en gran medida, esotérica⁴⁹. Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Orfeo se incorporó a la expedición de los argonautas y a lo largo del viaje marcó el ritmo a los remeros con su líra o cítara (kithára). Orfeo se revela, en cada uno de los rasgos de su leyenda, como el seductor a todos los planos del cosmos y del psiquismo. Durante una tempestad aplacó las olas y arrancó a sus compañeros de las melodías insidiosas de las sirenas, gracias a lo cual

⁴⁷ La muerte está personificada por el genio masculino alado Thanatos, hijo de la noche y hermano del sueño, feroz, insensible, despiadado. Es en la *Iliada* donde aparece como hermano del sueño (Hipno), y esta genealogía es adoptada por Hesíodo, quien hace de estos dos genios los hijos de la Noche. CHEVALIER J., GHEERBRANT J., o. cit., p. 732.

⁴⁸ Las fuentes conocidas de éste mito son: Eurípides, *Alceste*, 357; Higino, *Fabulae*, 164; Ovidio, *Metamorfosis*, X, 1-XI, 1; Virgilio, *Geórgicas*, IV, 453.

⁴⁹ Los grupos “órficos” atribuían a la mítica figura de Orfeo unas doctrinas especiales sobre la naturaleza del hombre, manchado por una culpa original: haber nacido de las cenizas de los titanes quemados por Zeus por haber despedazado a Dionisio. La difusión del orfismo está probada arqueológicamente desde el s. V a. C. por las numerosas laminillas doradas depositadas en las tumbas y que contienen palabras de consuelo e instrucción para los iniciados, y por el hallazgo, en una tumba de Derveni, en Macedonia, de algunos fragmentos de un papiro que contenía el comentario a un poema atribuido a Orfeo. Stefania RATTI, *Grecia*, Diccionario de las civilizaciones. Electa, Barcelona 2007, p. 139.

logró retenerlos a bordo. Pero el mito más célebre relativo a Orfeo es su descenso a los infiernos por el amor de su esposa Eurídice⁵⁰ (fig. 57).

Paul Diel nos cuenta, que es a él a quien el mito atribuye la reforma de los Misterios de Eleusis, la superposición del culto de Dionisio al antiguo rito. Toda su historia lo muestra dudando entre lo sublime y lo perverso, entre Apolo y Dionisio. Símbolo del esplendor del arte y de la inconstancia del artista. Orfeo acompaña con su canto a la Kithára⁵¹ de Apolo, y el poder de sus acordes arrastra hacia él desde los árboles hasta las rocas del Olimpo; pero es también el encantador de las bestias, el fascinador de la perversidad⁵².

Virgilio⁵³ y Ovidio⁵⁴ son los autores clásicos que recogen la historia de Orfeo. Virgilio en la *Geórgica IV*, cuenta fundamentalmente el descenso a los infiernos. Ovidio, en *Las Metamorfosis*, es quien narra con mayor concisión la historia de su amor por Eurídice. En su texto, el poeta latino separa los dos episodios míticos de la leyenda de Orfeo. El primero muestra la vida feliz con su amada hasta la muerte de ésta, el descenso a los infiernos en su búsqueda, la trasgresión de la prohibición, con la segunda muerte de Eurídice, y la desesperada vida errante de Orfeo

⁵⁰ Q.V.: GRIMAL P., o. cit. pp. 391-393.

⁵¹ Cordófono punteado. Atributo por excelencia del dios Apolo, la kithára era usada por los poetas y los músicos profesionales en la declamación de los poemas épicos. Su origen sea probablemente sumerio, ya era común entre los pueblos de la cuenca oriental del Mediterráneo en la época micénica, y se tiene constancia de su uso hasta la antigüedad tardía romana. Se distinguía de la líra, (instrumento más sencillo), tanto por su estructura como por sus dimensiones. Gracias a sus recursos musicales, la kithára se convirtió en el principal instrumento griego de cuerda, usado en funciones tanto de solista (en manos de profesionales de sexo masculino que se exhibían en certámenes musicales) como de acompañamiento del canto. AUSONI, A., *La música*, Electa. Barcelona, 2005 p. 250.

⁵² Q.V.: DIEL P., o. cit. pp. 122-128.

⁵³ VIRGILIO, *Eneida*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

⁵⁴ OVIDIO NASÓN, P., *La metamorfosis*, Espasa-Calpe, Madrid 1993.

después de su fracaso⁵⁵. El otro episodio narra la venganza de las Ménades, dolidas por el menosprecio de Orfeo.

Poeta y cantor, Orfeo vive la trágica muerte de su esposa Eurídice, mordida por una serpiente. Desesperado, el héroe decide descender al mundo de los muertos -el Averno- para intentar rescatarla. Atraviesa la laguna Estigia y se presenta delante de la reina Perséfone y el soberano de las sombras, Hades⁵⁶. Por medio de su canto pide una nueva vida para Eurídice. Conmovidos por el arte órfico de la seducción estética, los señores de las tinieblas le conceden lo que pide, pero con una condición: no puede mirar a su esposa, que le seguirá hasta haber abandonado el valle del Averno. Orfeo incumplirá el mandato: temeroso de que Eurídice no le siga, mirará hacia atrás y descubrirá, con horror, que la mujer regresa al reino de las sombras. Orfeo se desespera ante esta segunda muerte de Eurídice e intenta volver a buscarla: Caronte, el barquero de la laguna que da entrada a la isla de los muertos, se lo impide. El poeta se sienta en la orilla y permanece allí, prisionero del dolor de amor. Al cabo de siete días desesperados se retira e inicia una vida errática en la que rechaza cualquier contacto con las mujeres. Muchas de ellas desean unirse a él y se quejan de ser rechazadas. Algún tiempo después las

⁵⁵ Algunas variantes hacen morir a Orfeo de tristeza como culminación de la primera línea argumental.

⁵⁶ Hades es el dios de los muertos. Es hijo de Crono y Rea y hermano de Zeus, Poseidón, Hera, Hestia y Deméter. Mientras Zeus obtenía el Cielo y Poseidón el Mar, a Hades se le atribuyó el mundo subterráneo, los infiernos. Hades, cuyo nombre significa “el Invisible”, era raramente mencionado, ya que, de hacerlo se temía excitar su cólera. Por eso se le designaba por medio de eufemismos. El sobrenombre más corriente era el de Plutón, “el rico”, aludiendo a las riquezas inagotables de la tierra, tanto las de la tierra cultivada como las de las minas que encierra. GRIMAL, P., o. cit., pp. 220-221.

Ménades⁵⁷ lo descubren, le atacan furiosamente (fig. 58), lo matan y lo descuartizan. La sombra de Orfeo baja a las profundidades de la tierra y allí se reencuentra con Eurídice. Ahora puede mirarla sin temor a perderla.

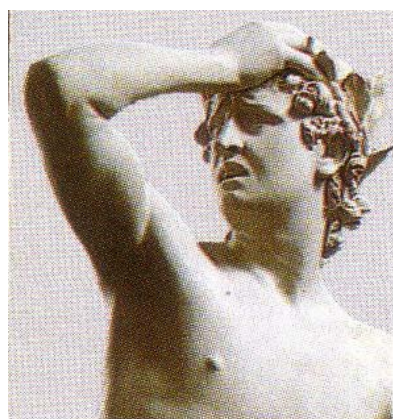
Aquí la búsqueda del tesoro del héroe, es el amor perdido más allá de la vida. Pero el personaje que realiza esa búsqueda no es un ser cualquiera: es un artista, un hechicero de las fuerzas naturales. Lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa. Orfeo, como artista, **no puede mirar atrás**.

VI-1. EXPRESIÓN PLÁSTICA

Como sabemos, los episodios de Orfeo han servido de referencia para la cultura literaria, artística y musical posterior. El episodio de *Orfeo y Eurídice* ha sido un tema iconográfico predilecto de la pintura europea de género mitológico, Bellini, Tintoretto, Rubens, Poussin, Moreau (fig. 59) y Delacroix, entre otros, han plasmado el momento mágico de la huida de los dos amantes, con interpretaciones diferentes (fig. 60): en algunos casos, la ambigüedad preside la resolución dramática. Hay obras que ilustran la escena anterior a la decisión de Orfeo de mirar hacia atrás y,

⁵⁷ Las ménades o bacantes, (*las furiosas, las impetuosas*), son mujeres enamoradas de Dionisos que se abandonan con fervor a su culto, a veces hasta el delirio y la muerte. Se puede leer a este respecto, para los griegos, la tragedia de Eurípides, *Las Bacantes*, y para los romanos, la descripción dramática de Tito Livio (XXIX, 8-19). A sus prácticas extrañas, difundidas alrededor de la cuenca mediterránea, se ha dado el nombre de orgiasmo o menadismo. CHEVALIER J., GHEERBRANT J., o. cit., p. 168.

por tanto, no hay “ni esperanza ni desesperación”⁵⁸. Su fuerza mítica inspiró los movimientos órficos⁵⁹, comunidades iniciáticas que proclamaban la naturaleza divina del alma humana y la necesidad de despojarla del cuerpo. La vida era una condición impura y los ritos de iniciación, ascéticos, permitían alcanzar la plenitud más allá de las limitaciones de la materia. Una actitud que impregnaría una gran tradición poética. Los *Sonetos de Orfeo*, de Rilke⁶⁰, y *Les elegies de Bierville*, de Carles Riba (elegía X)⁶¹, son ejemplos de la utilización de Orfeo como fuente de inspiración estética a la búsqueda de la belleza en los territorios de la muerte.



.-Orfeo, (detalle), 1773-1776, Antonio CANOVA, Museo Correr, Venecia.

⁵⁸ Q.V.: ARGULLOL R., *La razón del mal*, Destino, Barcelona, 1993.

⁵⁹ La palabra *Orfismo* fue utilizada por primera vez en el campo artístico por el poeta Guillaume Apollinaire refiriéndose a un cuadro abstracto de Delaunay (*Fenêtres*) y, por extensión, al formalismo abstracto basado en la exaltación de la luz y el dinamismo. STANGOS N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1997.

⁶⁰ RILKE R., *Sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid 1987.

⁶¹ RIBA C., *Elegies de Bierville*, Edicions 62, Barcelona, 1968.

En la cerámica ática, Orfeo va vestido a la usanza griega, tocando la lira entre los guerreros tracios que lo escuchan, embelesados (crátera del pintor de Orfeo, c. 440 a. C., Antikenmuseum, Berlín). Múltiples vasos nos transmiten su muerte a manos de las mujeres tracias, a veces tatuadas, que le atacan con asadores, hoces o mazos mientras que él trata de defenderse con su lira (estamno ático, c. 460 a. C., Louvre, París). En una copa (c. 420 a. C., Cambridge), la cabeza de Orfeo está depositada en el suelo delante de un joven que toma nota de sus oráculos en una tablilla. En el mosaico romano, el episodio que obtuvo mayor éxito fue el de Orfeo encantando a los animales (Arles, s. III d. C.). Orfeo en los infiernos aparece en algunos vasos itálicos, vestido con trajes orientales (crátera del pintor de los Infiernos, c. 320 a. C., Munich). El episodio en el que Orfeo trae de regreso a Eurídice es más raro; aparece en una pintura funeraria de Ostia (s. I d. C.).

Los tres episodios principales del mito de Orfeo fueron tratados por Mantegna, sobre los relieves en grisalla de la Cámara de los Esposos (1468-1474, Palacio Ducal, Mantua); vemos al Orfeo músico al que escuchan dos mujeres y un león, Orfeo en los infiernos frente a Cerbero y a una Erinia, y a Orfeo a punto de morir de manos de las mujeres. En un lienzo atribuido a Bellini (1513, National Gallery, Washington), Orfeo, sentado en un claro del bosque, está rodeado de animales, de ninfas y de un fauno.

Los modernos han reproducido más a menudo el episodio de Eurídice. Así Rubens representó *La muerte de Eurídice* (1636-1638, El Prado, Madrid), Poussin un *Paisaje con Orfeo y Eurídice* (1648-1650,

Louvre, París). Tiépolo integró un *Orfeo rescatando a Eurídice del Hades* en su fresco dedicado al *Podel de la elocuencia* (c. 1725, Palacio Sandi, Venecia). El dolor de Orfeo fue reproducido por G. Moreau (1890, Museo Gustav Moreau, París) y A. Rodin *Orfeo implorando a los dioses* (bronce, Museo Rodin, París).

La muerte de Orfeo es un motivo más infrecuente. Las mujeres tracias se asimilan a las bacantes, como en el lienzo de Luca Giordano (c. 1700, El Prado, Madrid). G. Moreau, de manera original, representa a una joven recogiendo la lira y la cabeza de Orfeo (1865, Musée d'Orsay, París); este mismo motivo fue tomado por O. Redon (c. 1904, Musée d'Orsay, París).

Para un buen número de artistas Orfeo es el prototipo por excelencia del poeta y del músico. Delacroix hizo de él un héroe civilizador, y aprovechó este motivo como tema de decoración de la Biblioteca del Palacio Borbón: *Orfeo trayendo la civilización* (1838-1847, Cámara de los Diputados, París). Otros hicieron de él un modelo, como R. Dufy, al ilustrar el *Bestiario de Orfeo* de Apollinaire (1911, grabados en madera).

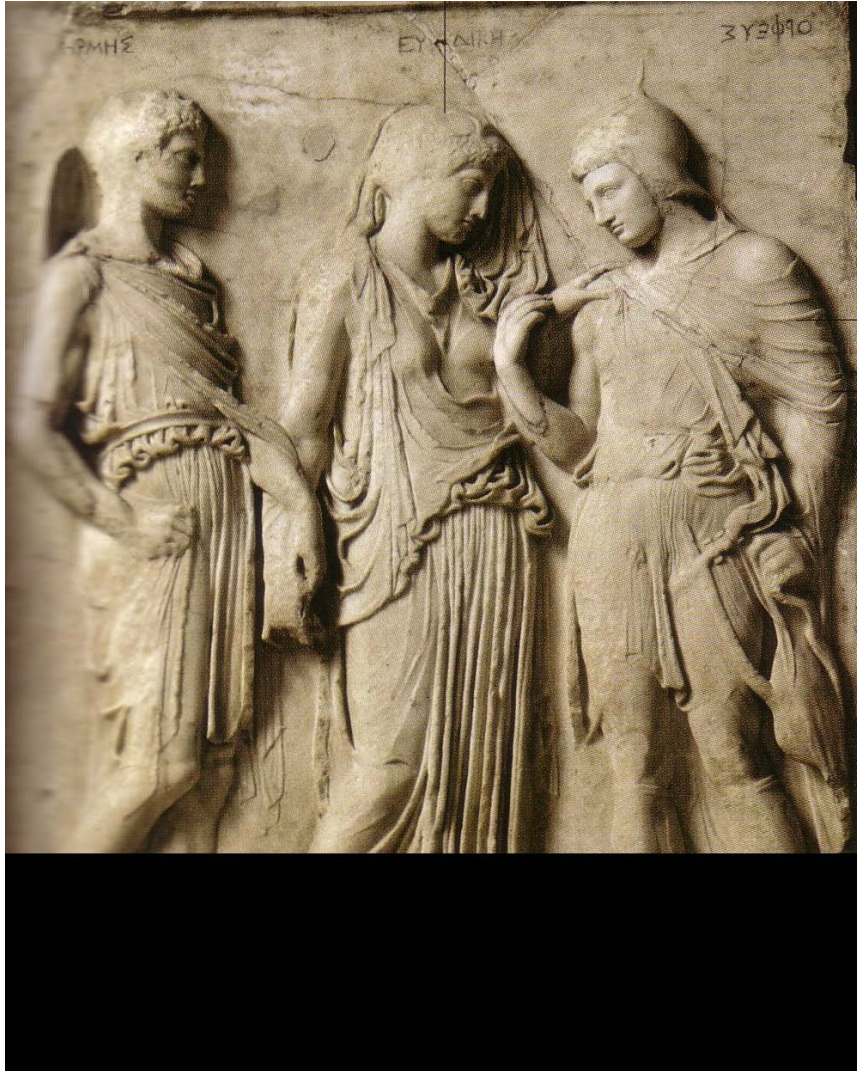


Fig. 57: *Orfeo se despide de Eurídice*, relieve de mármol, copia romana del original griego del s. V a. C. Museo Arqueológico Nacional. Nápoles.

.-Eurídice saluda con gesto vehemente a su esposo Orfeo, mientras que Hermes la coge por una muñeca para llevarla de nuevo a los infiernos. Al cantor Orfeo, se le representa tradicionalmente ataviado a la moda tracia.



Fig. 58: *Muerte de Orfeo*, Émile LÉVY, 1866. Musée d'Orsay, París.

.-La muerte de Orfeo es un motivo infrecuente en los episodios representados. En la imagen, las ménades se lanzan al asalto del héroe-cantor: unas armadas de tirsos y de hoces, destrozan su cuerpo; otras tocan el *aulós* y agitan el *týmpanon*, instrumento formado por un aro de madera sobre el que se tendía una piel de buey. Ambos instrumentos,

idóneos para provocar delirios extáticos, eran vistos como algo ajeno a la tradición musical griega.

Las *ménades* ponían sus vidas en peligro manipulando serpientes (tal como aparece representada en primer plano a la derecha de la imagen una de ellas). La serpiente animal sanguinario y a la vez divino, estaba ligada a la esfera de la muerte, hasta el punto de que en su *Historia de los animales* Higinio afirma que nacen de las médulas óseas de los muertos.

A Orfeo se le representa como un joven que toca la líra, que es uno de sus atributos. Hecha con el caparazón de una tortuga grande, está tirada por el suelo al revés. Sus cuerdas rotas subrayan la brusca interrupción del canto de Orfeo.

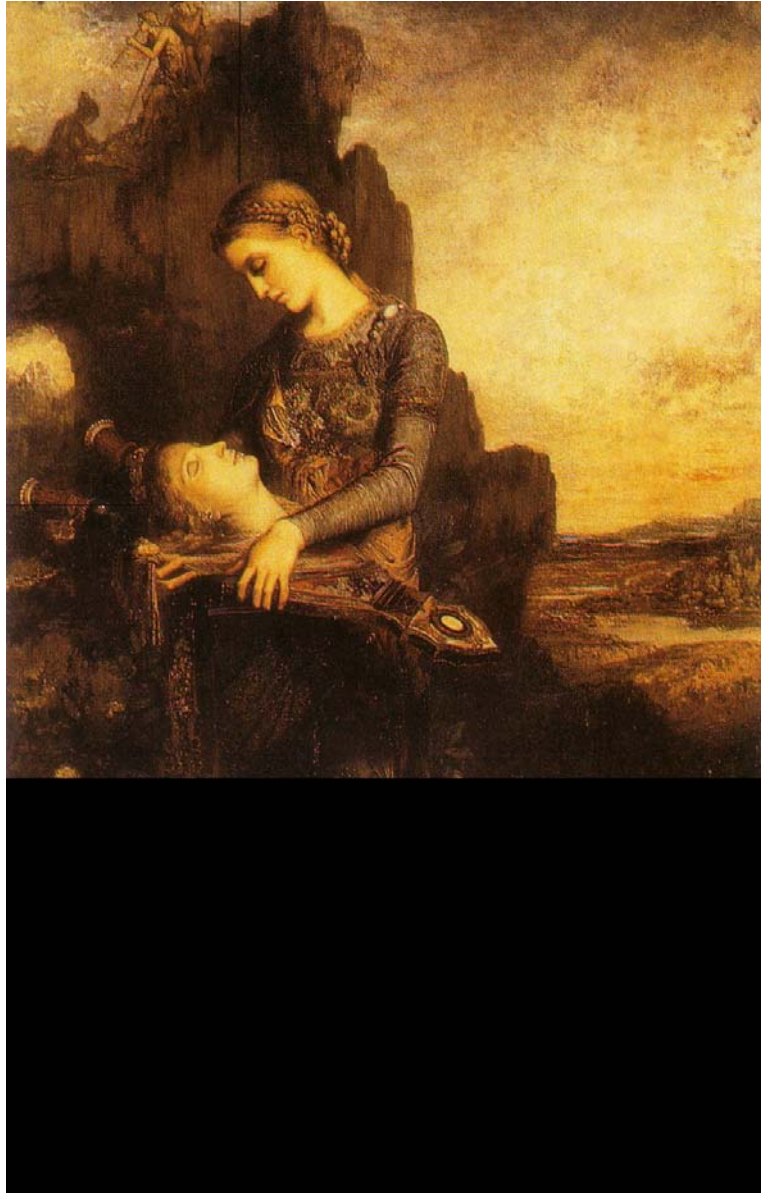


Fig. 59: *Orfeo*, 1866, Gustave MOREAU, Musée d'Orsay, París.

.-Como novedad respecto a la versión tradicional del mito, este cuadro representa a una joven tracia que ha encontrado la cabeza de Orfeo y su líra, y las recoge con respeto religioso.



Fig. 60: *Orfeo y Eurídice*, h. 1718-1720, Juan RAUX, The Paul Getty Museum, Los Ángeles.

.- El violín, en ésta representación, es uno de los atributos de Orfeo que sustituye a la lira. A la izquierda del cuadro aparecen las tres Parcas, de arriba abajo: en primer lugar Cloto, una de las tres Parcas, desenrolla el hilo que regula la duración de la vida humana; le sigue Átropas que está a punto de cortar el hilo, símbolo de la vida del hombre; y finalmente Láquesis, que intenta hilar, es la divinidad que establece la duración de la vida de los hombres. Por encima de ellas están representados Plutón, con la corona en la cabeza, rey de los infiernos; a su lado se encuentra Proserpina.

VII-BAJADA A LOS INFIERNOS DE DANTE

Proponemos otro de nuestros mitos, el gran poema de Dante *La Divina Comedia*⁶², y la luz que arroja, este mito dramático, sobre la relación de Virgilio con Dante en su descenso a los infiernos en *La Divina Comedia*.

Dante Allighieri (1265-1321) escribió su obra principal, la *Divina Comedia* en los últimos años de destierro⁶³ de su amada ciudad natal, Florencia. En la transición de la Edad Media al primer Renacimiento, el más importante de los escritores de Italia creó, con esta impresionante obra, la primera epopeya italiana redactada en lengua vulgar⁶⁴. La *Comedia*, este misterioso poema alegórico-didáctico y, al mismo tiempo, sensual y plástico de cien cantos, con 14.320 versos en tercetos, comprende tres partes principales.

En forma de viaje, el poema describe su peregrinación visionaria, hacia Pascua del año 1300, a través del más allá, es decir del infierno, a continuación del purgatorio, el lugar donde se realiza la purificación cristiana, y finalmente, por el Paraíso, la meta celestial de toda existencia. El viaje al más allá contiene las afirmaciones más profundas sobre la naturaleza humana, aunque también vehementes ataques contra

⁶² Título original: *Comedia*. El difundido título de *Divina Comedia*, fue conferido al poema por Giovanni Boccaccio (intelectual y poeta florentino, que por la extremada riqueza figurativa y caracterización de sus obras literarias ejerció en el arte una influencia iconográfica casi sin igual).

⁶³ La iconografía del exilio, nacida muy pronto, acentúa la dimensión heroica del poeta, su búsqueda solitaria de la verdad y la justicia, su firme denuncia de los abusos y compromisos de la vida civil, tiende a trasladar las situaciones contemporáneas y contingentes a su plano simbólico universal.

⁶⁴ A Dante le preocupa, trasvasar del latín muerto y ahistórico a la lengua viva y hablada, el conocimiento de la realidad, oculta en las siete artes liberales, en la filosofía, en la teología y en la historia.

personajes contemporáneos y situaciones políticas concretas. El genial poeta era completamente consciente de la audacia de su ruptura con la tradición poética de la Edad Media. Por ello inventó la guía del poeta clásico Virgilio, el creador de la *Eneida*⁶⁵, que encarna la sabiduría del pasado y la trasmite a su protegido.

El infierno empieza en Viernes Santo, cuando Dante tiene 35 años: “A la mitad del camino de mi vida, me encontré en un oscuro bosque en el que me había perdido”⁶⁶ (fig. 61). Esta primera frase de La Divina Comedia ha dejado una huella indeleble en muchas figuras históricas. James Joyce dijo una vez: “Me encanta Dante, casi tanto como la Biblia; él es mi alimento espiritual, el resto es inútil”⁶⁷.

Dante resulta tan agradable porque admite sus problemas humanos en todo momento, y no presume de virtudes artificiales. Se dio cuenta de que había llegado a un punto crítico, un lugar psicológicamente similar al de Arnold en *Dover Beach*. Cuando dice, en el prólogo de su poema:

“...y me desperté encontrándome solo
en un bosque oscuro”⁶⁸.

⁶⁵ VIRGILIO, o.cit. Si la soledad cósmica del repatriado convierte a la *Odisea* en una experiencia individual, el poema épico la *Eneida*, se presenta como una aventura colectiva, protagonizada por un grupo de troyanos supervivientes de la derrota bélica, encabezados por el valeroso Eneas. Este grupo de excombatientes recorre el mar a la búsqueda de una tierra próspera donde fundar la que ha de ser su futura patria, localizada en la península Itálica.

⁶⁶ Las citas de Dante son de *The Divine Comedy: Dante Allighieri*, trad. John Ciardi, Norton, Nueva York, 1970. Trad. Castellano: *La Divina Comedia*, Cátedra, Madrid, 1988.

⁶⁷ REYNOLDS M. T.; *Joyce and Dante: The Shaping of the Imagination*. Princeton University Press, 1987.

⁶⁸ DANTE, o. cit., I, 1-3.



Fig. 61: *"A mitad del viaje de mi vida me perdí por entre la fragosidad de una selva oscura, tétrica y verde a la vez, absorbente y agresiva, como consecuencia de haberme alejado voluntariamente del camino recto, del sendero del bien y de la verdad"*. Grabado de Gustav Doré, para ilustrar el comienzo de la Divina comedia. *Ilustraciones de Gustav Doré en la Divina Comedia*, (100 ilustraciones), Editorial libros, S.A. Madrid, 2000, p. 10.

La *selva oscura* no es sólo el lóbrego mundo del pecado, sino también, el de la ignorancia. Por ello Dante otea por encima de su cabeza el Monte de la Felicidad, pero es incapaz de hacer el viaje hasta allí por sí solo. En este momento psicológico del poema, Dante ve una figura junto a él. La figura es Virgilio, que ha sido enviado para guiarle por el infierno⁶⁹. Virgilio ha demostrado por sí mismo, especialmente en *La Eneida*, una gran familiaridad con el peligroso paisaje moral que se disponen a atravesar. Es más, va a ser un amigo, una cálida presencia para el desconcertado peregrino (fig. 62).

Ante las dudas de Dante sobre si es digno de atravesar semejante empresa, Virgilio no responde reafirmando al otro:

Entiendo por tus palabras y la mirada de tus ojos...
tu alma está ahogada por esa cobardía
que aqueja a tantos hombres, alterando su camino
y su resolución ante peligros imaginarios,
igual que su propia sombra altera al caballo asustado⁷⁰.

Entre las respuestas de Virgilio a Dante, hay una frase que considero importante como expresión simbólica: “Yo era un alma en pena / entre las almas del Limbo”⁷¹. Esta actitud de Virgilio, más valiosa que

⁶⁹ La condición de Dante aquel Viernes Santo, nos recuerda a numerosos testimonios, sin excluir el nuestro propio. Su situación evoca la de Hamlet en Elsinore; Arnold en Dover Beach; o más próximo a las fuentes del propio Dante, san Agustín, que comparó su licenciada vida en Roma con un descenso a los infiernos; e incluso san Pablo, cuya desdichada confesión en Romanos 7:18-19 aún resuena en la literatura psicoanalítica no menos que en el poema de Dante. “la voluntad está presente en mí, pero no encuentro la manera de hacer aquello que es bueno. Pues el bien que quisiera hacer, no lo hago; pero el mal que no quisiera, sí”.

⁷⁰ DANTE, *The Divine Comedy*, II, 31-35.

⁷¹ *Ibíd.*, II, 51-52.

una charla moral, viene a decir que todo el que vive, vive en el limbo; el pecado (si se me permite emplear los términos de Dante) no consiste en tener problemas, sino en no ser capaz de reconocerlos y enfrentarse a ellos.

Resulta interesante el hecho de que la literatura clásica, sea de Dante, Sófocles o Shakespeare, no comulgue con la idea sentimental o superficial de la *perfección humana*. Estos autores y creadores de mitos vieron la realidad de lo inhumano que puede llegar a ser el hombre con el hombre, y consideraron la condición humana como esencialmente trágica. Cualquier personaje que no sea ni bueno ni malo (como Peer Gynt en la primera parte del drama de Ibsen⁷²) no está viviendo una vida auténtica. Los grandes dramaturgos siempre cuidan de castigar el mal que presentan, pero comprenden profundamente la pasión que desvía al ser humano.

Los amantes Paolo y Francesca (fig. 63), que dan rienda suelta a la concupiscencia contra la que se había advertido a Dante al inicio del poema, representan el caso más complejo de humanidad imperfecta, digna de simpatía precisamente por esa imperfección. *“Lo importante, - comenta Rollo May-, no son los males específicos con los que uno se debate, sino el viaje en sí. En cualquier relato iniciático, el reconocimiento de los estados negativos lleva a una purificación, a un abandono del yo muerto o enfermo a favor de una nueva vida⁷³”*.

⁷²IBSEN, *Peer Gynt*, DAB, Nueva York, 1963. Trad. Castellano, *Peer Gynt*, Magisterio Español, Madrid, 1978.

⁷³ MAY R., *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona 1992, p. 151.

VII-1. TEOLOGÍA EXISTENCIAL VERTIDA POR UN LAICO

El sí al cosmos en general, con sus luces y sombras, fue la prestación máxima y más admirable de la antigua teodicea pagana y fue también, sin duda, la razón decisiva de que Dante se confiara sin reservas a la guía de Virgilio en el viaje precisamente por los reinos tenebrosos⁷⁴.

Pero ¿cabe incorporar con tanta tranquilidad la antigua teodicea del mundo en una teodicea cristiana⁷⁵? Un objetivismo inaudito del orden y de la bondad del ser en su conjunto, en el que se elimina todo punto de vista individual y toda situación particular (en el saber, en el creer, en el contemplar), constituye el punto nodal de éstas imágenes del mundo que influyen decisivamente en Dante.

Contra la lógica de su Infierno, que le parecía obligatoriamente impuesta por la teología, Dante se defiende. Primero estéticamente, dando a su periplo por el Infierno el más grandioso paisaje escenográfico. La fantasía poética creadora de Dante, aguijoneada y embridada al mismo tiempo por los grandes modelos antiguos (Virgilio, Ovidio, Estacio), pero superándolos siempre en mucho gracias a las avenidas de su venero personal inagotable, esboza rasgo a rasgo escenas de un vigor realmente

⁷⁴ Síntesis lo es ciertamente Dante de escolástica y de mística, de antigüedad clásica y de cristianismo, de la concepción sacral del Imperio y de la Iglesia franciscano-espiritual, y, más asombrosamente todavía, del mundo de la trova cortesana y del otro tan distinto de la sabiduría escolar de la Edad Media. Parece situarse a su manera en la lista de los grandes arquitectos de las catedrales medievales, donde por última vez cohabitaron indisolublemente la ética y la estética, postulándose y promoviéndose recíprocamente. Su crítica a la Iglesia mundanizada del Medievo no cesa en la *Comedia*, y desde el empíreo lanzan sus requisitorias Beatriz y Pedro contra la Iglesia degenerada.

⁷⁵ No ha tanteado otras vías de la teología cristiana, ni los Padres griegos, ni las de la mística medieval ajenas a la tradición agustiniana. Además conoce el cosmos agustiniano-tomista sólo como un edificio del “derecho eterno” y no da valor al hecho de que el Evangelio cristiano es ante todo mensaje de amor salvífico.

titánico y alucinante y en estas escenificaciones de pirotecnias nocturnas, de corrimientos de montes, de puentes, de murallas, de torrentes de fuego y sangre, de ciudades en llamas, de tumbas ardientes, de bajadas en picado a la gruta de monstruos, de lagos de hielo, de gigantes como torres almenadas y de gélidos vientos producidos por las alas de murciélago de Lucifer en vibración, coloca una turba de figuradas tan multiformes y tan individualmente perfiladas, con las que los dos caminantes conservan sobre los temas más importantes en términos concisos, con las que aprenden cosas siempre nuevas sobre el Infierno, pero también sobre el pasado, presente y futuro del Mundo superior, que esa riada de sucesos, que atan y embargan los sentidos, los sentimientos y los pensamientos, no dejan un instante para pensar en el férreo “paréntesis” que encierra todo⁷⁶.

Además el proceso es animado en extremo no sólo estéticamente, también lo es mental y filosóficamente, con la tensión que provocan sobre todo las diferencias valorativas. Estas diferencias son tan fuertes que Dante causa la impresión de que su infierno no es un sistema unitario, sino fundamentalmente análogo y, quizás, hasta equívoco. En cuanto poeta tiene todas las razones para poner en juego las ambigüedades y sacar todas las ventajas.

⁷⁶ El viaje dantesco por el Infierno discurre siguiendo las huellas de Virgilio, no de Cristo, lo que habría sido para un cristiano (como él) la única manera posible, en principio, de recorrer este “lugar”. El descendimiento de Dios a la muerte y a los infiernos, la humillación hasta la Kenosis radical, el Dios que, expiando vicariamente por el hombre, quita el pecado del mundo: esta cualidad de la Gloria no entra para nada en consideración. Por eso, la imagen de Dios de la *Comedia* no es realmente trinitaria, sino la de un antiguo eros pagano perfilado con rasgos fuertemente cristianos.

VII-2. INFLUENCIAS

Desde Orcagna a Breughel y El Bosco, al juicio Universal de Miguel Ángel y a los Condenados precipitados en el abismo de Rubens y hasta al mismo Milton y, luego, a *Saison en enfer* de Rimbaud y *Huis clos* de Sartre, la estética del Infierno vive, aunque menos consciente y consecuentemente, de una dialéctica que, si no la inventó Dante, la desarrolló hasta el fondo y desenmascaró su verdadero contenido con una claridad extrema e inexorable. Pero, sobre si produjo o no una ruptura en su poetización cristiana del mundo, entiendo que no es culpable el poeta, que acogió como laico el sistema que le transmitieron y lo defendió y celebró con sus mejores energías, sino el sistema transmitido.

El infierno, es la primera parte del poema de Dante y una de las poquísimas obras de la historia literaria universal que ha disfrutado de una inagotable popularidad tanto en el gusto de los lectores como en el plano de la representación figurativa. Esta extraordinaria difusión se debe al hecho de que el centro de todo el canto es el hombre arrastrado por las pasiones más intensas.

Ciertamente esta obra ha tenido una extraordinaria difusión iconográfica, fundamentalmente para ilustrar libros, como se muestra en la figura 64 a través de la bella policromía de Botticelli, aunque hay pinturas de excelente factura (figs. 65 y 66) y sugestivos ejemplos escultóricos (fig. 67). También debemos señalar la recuperación de técnicas poco comunes del *revival* neogótico y religioso del siglo XIX, como la vidriera (fig. 68).



.-Fig. 62: *El parnaso*, detalle, con Dante, Homero y Virgilio. RAFAEL 1.510-1.511, fresco, Palazi Vaticani, Stanza della Segnatura, Ciudad del Vaticano.

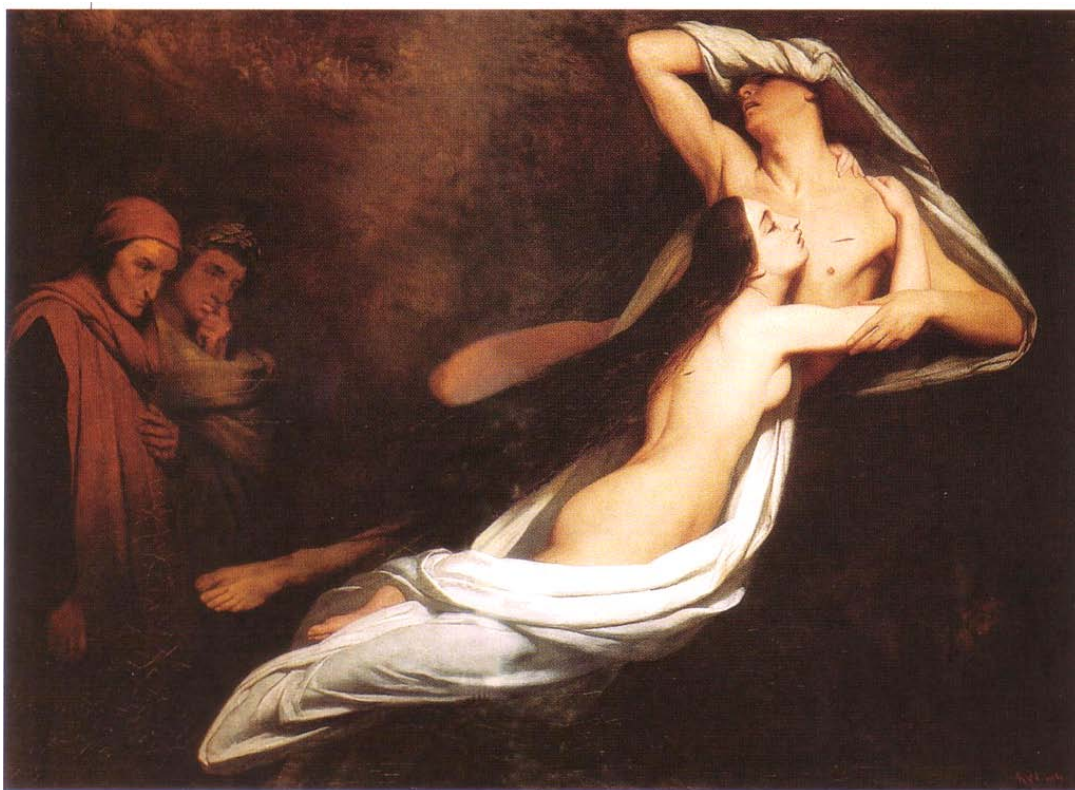


Fig. 63: *Paolo y Francesca*, Ary SCHEFFER, 1835, Wallance Collection, Londres.

.-El canto V del Infierno es el tema de Dante que ha disfrutado de mayor fortuna iconográfica, sobre todo en la pintura y en la escultura del siglo XIX, aunque hay algunos ejemplos aislados en los siglos XIV y XX. La pareja de amantes estuvo muy extendida durante el Romanticismo, si bien hay un precedente en el siglo XIV: fresco en la Iglesia de Santa María in Porto Fuori de Rávena. La pintura representa a Dante y Virgilio delante de las almas abrazadas de Paolo y Francesca. Las dolientes y bellísimas figuras destacan en el sombrío fondo negro. Toda la atención del pintor está centrada en ellas, relegando a los dos poetas a una función marginal y oscura.



Fig. 64: Esta polícroma ilustración del canto 18 del infierno de Dante es obra de Sandro BOTTICELLI c.1446-1497. Manuscrito confeccionado en Florencia h. 1482-1490. K. Staatliche Museen P. Kulturbesitz, Berlín, Ms Hamiltom 201; Biblioteca Apostólica Vaticana, Reg. Lat. 1986 (7 hojas).

.-El canto 18 contiene la descripción de las dos primeras fosas del total de diez que constituyen el octavo círculo infernal. También son representados Dante (de rojo) y Virgilio (de azul). Se trata de una de las creaciones más bellas en el campo del dibujo que ha creado el arte de Occidente. *El infierno*, cantos: I-XXXIV.



Fig. 65: *La barca de Dante*, en detalle, Eugène DELACROIX, 1822, Louvre, París.

.-Los protagonistas del viaje conocieron un desarrollo iconográfico autónomo, que da relieve a sus reacciones psicológicas o al espectacular impacto de los lugares atravesados. Las imágenes representan un episodio del canto VIII: la travesía del río Estigio, donde se encuentra el pantano de los iniciados. Las figuras del demonio y de los condenados, de aspecto titánico, están tomadas de modelos escultóricos de Miguel Ángel. Otras influencias son las de Rubens y Géricault. Señalado, abajo a la izquierda, quizá sea Filippo Argenti, florentino adversario de Dante, condenado por su prepotencia, que tiene un leve y violento intercambio de palabras con Dante y expresa su ira mordiéndose a sí mismo y a la barca en que Dante y Virgilio son transportados. También se señala en la parte superior izquierda, como se entrevé al fondo, la llameante ciudad de Dite.



Fig. 66: *El sueño de Dante en tiempos de la muerte de Beatriz*, h. 1848, Dante Gabriel ROSSETTI, Walker Art Gallery, Liverpool.

.-La presencia plástica de la obra se ha centrado sobre todo en la visión iconográfica del poeta, pero también tiene un cultivador específico y atento: Dante Gabriel Rossetti. El suelo de la habitación está cubierto de flores de adormidera, que simbolizan la muerte. Dante ve en sueños a Beatriz tendida sobre un ataúd. La figura angélica representa la personificación del amor, recurrente en toda la *Vita Nuova*.

.-Cuando Virgilio deja a Dante por haber llegado al límite de su ayuda, dado que Dante ha sido acompañado hasta el punto en que puede *coger el fruto de su libertad*. Es decir llegar a un lugar en el tiempo en que su voluntad sea libre. Dante, tres cantos más tarde, extraña a Virgilio,

pero en vez de aparecer Virgilio aparece Beatriz, con su presencia redentora. Beatriz es un mito completamente personal, una joven florentina conocida de Dante cuya muerte le inspiró su primera gran obra poética *La Vita Nuova*. Su reaparición en el purgatorio nos muestra a un Dante que ha superado con éxito el sentimiento mórbido de la pérdida. Ella es una realidad en el corazón y la mente de Dante.



Fig. 67: *Ugolino*, Jean-Baptiste CARPEAUX, 1857, Musée Rodin, París.

.-La representación escultórica del canto XXXIII del *Infierno* tiene lugar desde finales del siglo XVIII hasta todo el siglo XIX. Las trágicas, horribles y, sin embargo, conmovedoras circunstancias del conde Ugolino tuvieron una notable popularidad iconográfica, limitada a las artes mayores, pintura y escultura, en la época romántica. El hombre que cae en la bestialidad a causa del sufrimiento está extraordinariamente plasmado en las líneas confusas y en la variedad de los materiales de la escultura de la segunda mitad del siglo XIX, donde la figura humana tiende a perder sus rasgos, con gran coherencia entre investigación formal y expresiva.

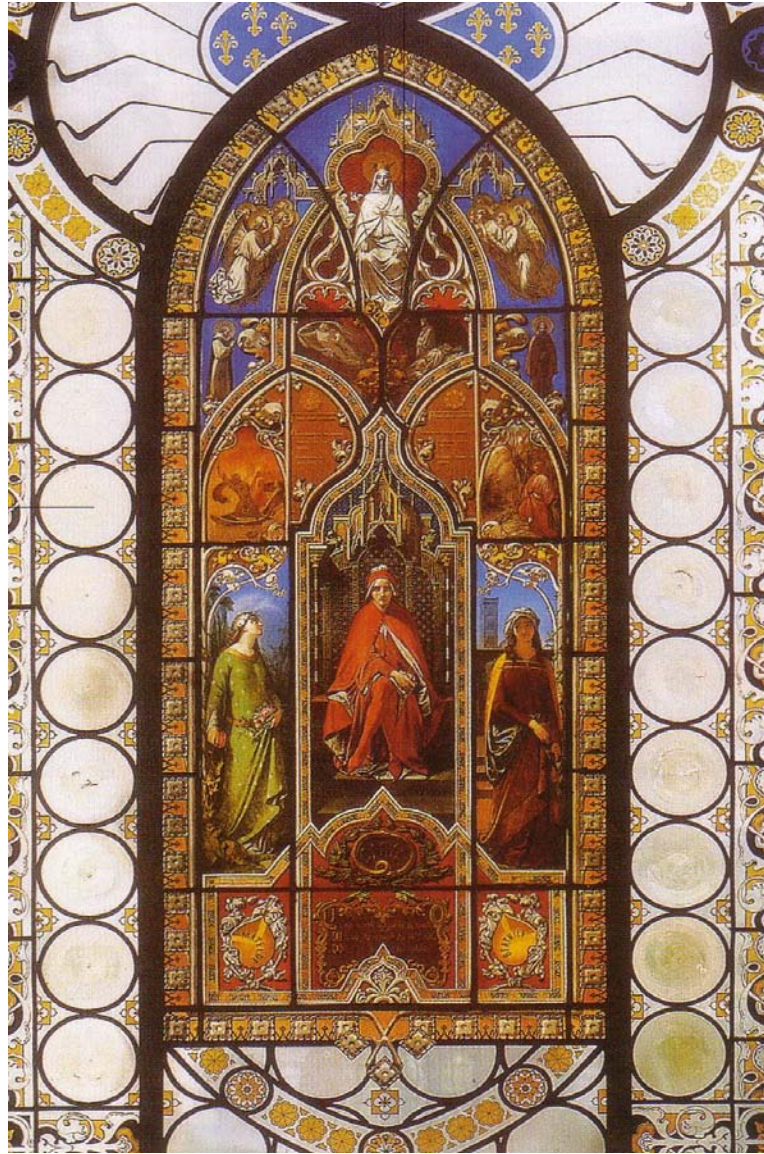


Fig. 68: *El triunfo de Dante*, 1853, Giuseppe y Pompeo BERTINI, vidriera, Museo Poldi Pezzoli, Milán.

.-Las vidrieras de Bertini se sitúan en el renacimiento del siglo XIX; Pompeo Bertini trabaja en Milán en los años que se estudian y se restauran las vidrieras del *Duomo*.

Las planchas se cortan en pedazos grandes y regulares; las distintas tintas no se realizan con piezas de vidrio de colores diferentes, sino que se pintan con esmalte transparente. El efecto general es de gótico porque el artista utiliza elementos del arte gótico interpretados en estilo purista. El vidrio⁷⁷ pintado con esmalte no deja pasar la luz como el vidrio de color; por este motivo, la vidriera resulta menos luminosa que las antiguas.

⁷⁷ La vidriera es un mosaico en plancha de vidrio de varios colores; se difunde a partir de la época románica y se convierte en el principal elemento decorativo de las catedrales góticas. En Europa, las vidrieras más antiguas que se conservan son las de la catedral de Augusta, en Alemania, que datan de 1065. Tiene un gran desarrollo hasta finales del siglo XVI. Se redescubrirá a finales del siglo XIX en el ámbito prerrafaelista-purista y a continuación en el Art Nouveau. En Estados Unidos, Tiffany aplicará la vidriera a los objetos de decoración.



.-Caballero y alabardero, detalle, Hans WECHTLIN.

VIII-EL HÉROE CABALLERESCO

El héroe se irá transformando según la época histórica que lo acoja y el género literario donde se manifieste. *“La poesía épica griega y romana lega su concepción de héroe literario a la edad heroica de la Edad Media, a los largos poemas épicos en verso y éstos, a su vez, se la transmiten al protagonista del nuevo género de romance en prosa surgido más tarde en la misma Edad Media y progenitor en gran parte de la novela moderna. Creo que no es arriesgado decir que hasta el siglo XVI, el único candidato a protagonista de una obra literaria narrativa era el héroe”*⁷⁸.

El siglo XII marca el nacimiento de las novelas de caballerías; en este tiempo los cambios sociales hacen que se desarrolle una literatura que expone orgullosamente las ideas modernas de la época y sus modas caballerescas (fig. 69) y cortesanas. *“Durante esos años, a partir de unos elementos legendarios y míticos de lejana tradición céltica, los novelistas han creado para su público refinado y restringido uno de los mundos más sugestivos y más impresionantes de la historia literaria europea. Es el universo fantástico y misterioso, a la última moda de cortesías, por donde cobran vida figuras y mitos inolvidables: Tristan e Isolda (figs. 70, 71 y 72), Erec, Lanzarote, Arturo y su corte (fig. 73 y 74), Merlín el encantador, Perceval y el Santo Grial. Desplazando a los temas de la épica, al viejo Carlomagno “de barba florida”, a Roldán y su “dulce Francia”, los novelistas franceses entronizan la boga de las novelas de Bretaña,*

⁷⁸ SALINAS P., “El héroe literario y la novela picaresca española. Semántica e historia literaria”, en *Ensayos de literatura hispánica (del Cantar del Mío Cid a García Lorca)*, Aguilar, Madrid 1966, pp. 62-63.

*protagonizadas por esos caballeros errantes que surcan las brumas de un paisaje irreal con nombres geográficos de Gales o Bretaña en los lindes con el misterioso Más Allá de viejos mitos célticos*⁷⁹.

Estas novelas no estaban sujetas a preceptivas literarias definidas ni su construcción fue analizada desde ninguna poética de la Antigüedad; de hecho en España éstas creaciones nacieron al amparo de la historia, como “*historias fingidas*” cuyas fronteras entre lo real y lo fantástico quedaban borrosas para el lector simple. A pesar de ello, sí podemos advertir tres notas características en su temática: la gesta y la aventura, el tradicionalismo y el romanticismo (fig. 75) y, por último, lo individual del héroe.

La aventura típica de una novela de caballería medieval es la que se produce cuando un caballero cabalga solitario a la búsqueda de algún objeto o persona de inestimable valor para él; en su camino puede encontrarse con muchos obstáculos, el más común es el que plantea otro caballero que tal vez quiere medirse con él por las armas. El combate entre los dos dura largas horas y puede ser que, a su fin, ellos se reconozcan como compañeros de la misma corte o incluso como miembros de la misma familia. Este caballero andante pertenece a un tipo distinto del héroe de la canción de gesta: busca honor y renombre, a veces es un desconocido incluso para sí mismo pues no sabe ni su linaje ni su país de origen; ha sido abandonado al poco tiempo de nacer y fue criado por personas que nada tienen que ver con su familia; no está ligado mediante el vasallaje a ningún señor en particular y, cuando esto

⁷⁹ GARCÍA GUAL C., *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1974, p. 57.

sucede, ocurre por propia elección que redundará en su provecho, en su fama y renombre. En cambio, el héroe de la épica encarna unos valores sentidos por todo el pueblo con lo que ello supone de concepción social homogénea de la vida. Es una figura trazada de una vez, de carácter grandioso, el cual se pone de manifiesto cuando le sobreviene un destino trágico y fatal que estaba acuñado para él.

El héroe de la novela deja percibir que tras él late la conciencia de la individualidad, no tiene la seguridad del destino histórico y por tanto necesita buscarse esa seguridad (su personalidad) desde el principio.

Sin embargo, esta necesidad de búsqueda de su identidad no convierte al héroe caballeresco, automáticamente, en un personaje desligado de la comunidad, más bien lo sitúa en permanente tensión con ella pues, mientras está solo, busca un destino que cumplir y un señor a quién ofrecer sus servicios, pero una vez encuentra ambas cosas, se verá constreñido a no instalarse en la seguridad de su espacio personal conquistado so pena de perder el honor de caballero.

Esta tensión entre individuo y comunidad no es sólo una moda literaria, sino que responde a las características sociales que atraviesa la caballería en la Francia del siglo XII. El período de relativa tranquilidad que atravesó Francia entre 1160 y 1190 en que se produjo la tercera cruzada, hizo que la baja nobleza, carente de posesiones, cuya única tarea era la de asistir a los grandes señores en las empresas bélicas, perdiera su función, empobreciéndose progresivamente y siendo empujada, por ello a una existencia errante.

Köhler en un estudio clásico sobre las primeras novelas de caballerías que ahora podemos consultar en español⁸⁰, fundamenta extensamente este fenómeno que desembocará, según él, en el nacimiento literario de un individuo pues “*el hombre ya no está ligado al destino solamente como miembro de una colectividad, sino como individuo en el que se decide la suerte de la propia comunidad*”⁸¹.

Mientras tanto, este caballero errante vive dividido entre dos mundos: el colectivo y el personal; representa a la comunidad pues tiene sus mismos valores y a la vez, no tiene relación con ella. Esta búsqueda de identidad es lo que le impulsa a la *aventura*.

La nobleza había sufrido a lo largo de toda la Edad Media un proceso de diferenciación de estratos que dio lugar a la alta y baja nobleza. El hecho de que ésta última fuese la única afectada por la paz francesa del siglo XII no hizo, sin embargo, que se desvinculara de la clase total; la presión de la burguesía naciente era muy fuerte y la nobleza feudal se vio impelida a superar este proceso de diferenciación que amenazaba al estamento en su totalidad. “*Esto se lleva a cabo a través de la creación de una conciencia específicamente estamental y, con ella, de una élite cerrada que necesariamente se aísla cada vez más, esto es, en términos sociológicos: de una clase*”⁸². De este modo la *aventura* novelesca se convierte en el ideal característico de este estamento en su conjunto y, a través de ella, la baja nobleza puede integrarse en una

⁸⁰ KÖHLER E., *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona, 1990.

⁸¹ *Ibídem*, p. 63.

⁸² *Ibídem*, p. 70.

comunidad de élite que, según la ficción literaria es indiferente a las posesiones territoriales.

En opinión de Gual⁸³, la novela explora nuevos ámbitos de la realidad, se adentra en la psicología y la descripción de costumbres; podemos decir que estamos ante una creación moderna. Ejemplo de ello es también su expresión formal; lejos de la rigidez expresiva del verso épico, la novela se construye en prosa y se caracteriza por su libertad formal, por su “forma abierta”⁸⁴.

⁸³ GARCÍA GUAL C., o. cit., p. 62.

⁸⁴ Para profundizar en el tema puede consultarse Diego CATALÁN: *El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos*, Ethica, Barcelona, nº 18, 1982, pp. 53-66.



Fig. 69: Imagen miniada procedente del libro *Grandes Chroniques de France de Charles V*, folio 394 recto, c. 1375-80. Bibliothèque Nationale de France, París, Ms français 1813.

En dos escenas superpuestas se representa un banquete para los **caballeros de la orden de la estrella**. Abajo, juglares con gaitas y chirimías amenizan el banquete organizado por los caballeros de la orden con motivo de la fundación de su alianza por el rey Juan *el Bueno*, hecho que se refleja en la escena superior, los personajes situados ante un fondo convencional rojo y cuadriculado, anula cualquier efecto de profundidad. Una antigua técnica sirve para reflejar la importancia de los personajes. Así, aunque se encuentran en primer plano, los actores son

en proporción más pequeños que los comensales, sin duda para expresar diferencias de rango.



Figs. 70-71:
Ilustraciones
miniadas
procedentes del
libro *Roman de
Tristan e Isolda* ,
c.1410. Folio 48
recto y 118
recto. Codex
vindobonensis
2537.

Österreichische Nationalbibliothek, Viena.



.-El contenido se refiere a la novela anónima en prosa aparecida en Francia entre 1215 y 1235. Adaptación de la saga celta original a partir de textos versificados del siglo XII.

Arriba Tristán reconocible por su jubón verde y su corona hiera a su adversario. Dos árbitros reales, uno de ellos el rey Hanguin de Irlanda, por quien Tristán está luchando, siguen con interés el combate desde la balaustrada. Con la disposición del vallado que limita el recinto de combate, el miniaturista ha logrado un especial efecto de perspectiva de

la lucha de los dos caballeros, aunque el fondo con aspecto de tapiz, anula la profundidad. A la izquierda, Isolda toca una desgarradora melodía con su arpa después de que el celoso barón le haya comunicado que Tristán ha muerto en el bosque.

.-Los temas de las novelas artúricas gozaron de una gran difusión: desde el primer bajorrelieve de la catedral de Módena que representaba al rey Arturo (h. 1.100) hasta extensos ciclos figurativos en Europa entre los siglos XIII y XV, sin olvidar la abundante producción de manuscritos ricamente iluminados y las numerosas manufacturas artísticas (marfiles, cofres)



Fig. 72: Aguja separadora con Tristán e Isolda, 1330-1360, marfil, Museo Civico d'Arte Antica, Turín.

.-El encuentro entre Tristán e Isolda en una fuente debajo de un pino es uno de los más ilustrados. En la base hay un tronco que alude al árbol y una fuente sobre la cual está esculpido el rostro del rey Marcos. Isolda, al percibir el reflejo de su marido en la fuente, consigue advertir a Tristán y ponerse a salvo, fingiendo un inocente diálogo.



Fig. 73: *La marcha de los caballeros*, 1823 Gustav DORÉ,

.-La tierra es otro de los personajes importantes de estos relatos. Mientras Arturo y los caballeros coexistieron en paz, la tierra prosperó. Cuando esta unidad se deshizo, lo mismo ocurrió con la fertilidad de la tierra. Este es el mensaje del artista a través de los colores ocres y cenizos.

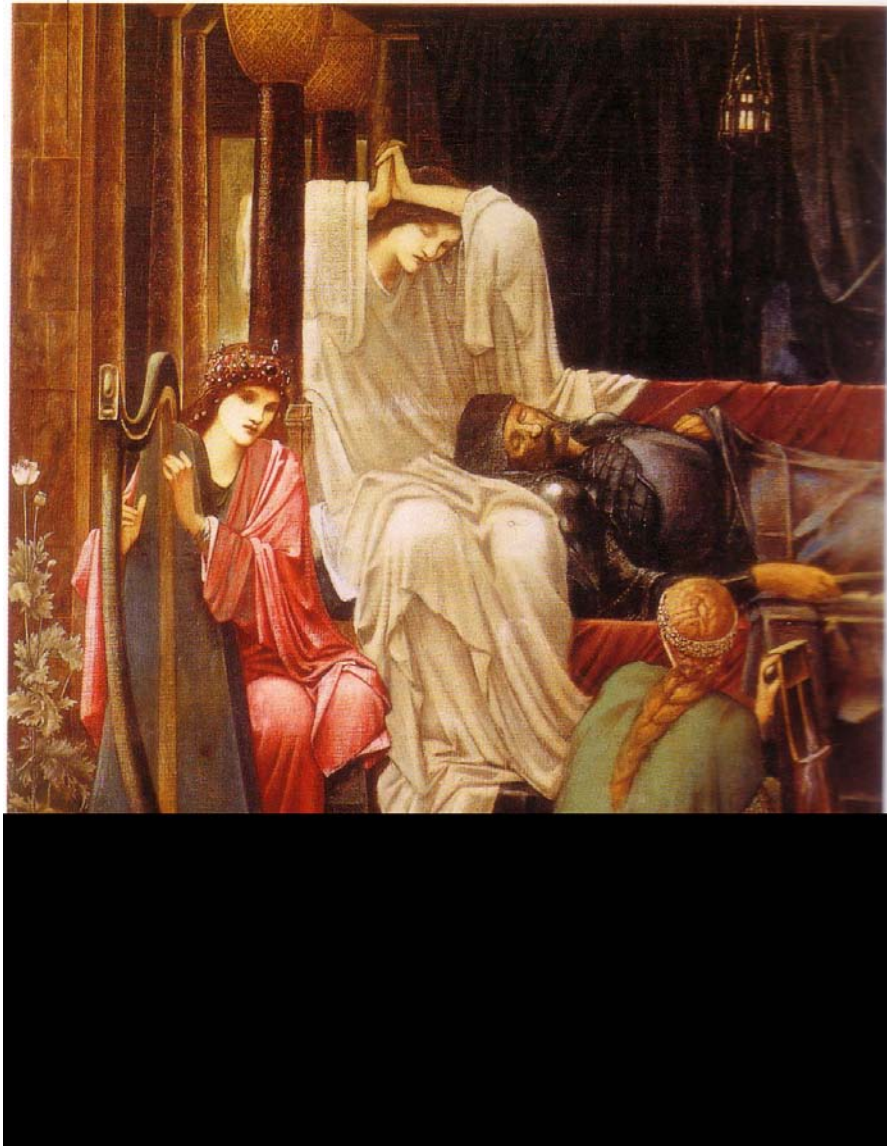


Fig. 74: *El sueño eterno de Arturo en Avalon*, 1881-1898, Edward BURNE-JONES, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

.-Burne-Jones fue el principal representante de la cultura de evasión melancólica típica del prerrafaelismo tardío.



Fig. 75: Imagen miniada procedente del *Codex Manesse*⁸⁵, folio 249 verso, h. 1310-1340, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848.

⁸⁵ El *Codex Manesse* es para la iluminación de libros alemana lo mismo que *Las muy ricas horas* para la francesa; es la colección más extensa y la fuente más importante de la lírica cortesana posterior. Recopila, en casi 6.000 estrofas, poemas de 140 autores de los años comprendidos entre 1160/1170 y 1330 aproximadamente. Los poetas disponen en el manuscrito de un retrato de autor de página entera, que procede a la obra correspondiente, indica su nombre y reproduce el blasón, que facilitará su identificación a los contemporáneos. Se trata de una obra cuyo valor se acrecienta cuando se piensa que en la iluminación de libros profana de la época, incluida la francesa, no había tradición iconográfica para este tipo de ilustraciones a la que, en caso de necesidad, pudiera recurrir el pintor como el que hace referencia a una cita. En la Edad Media, la imagen de autor clásica sólo contaba con el tipo tradicional del poeta en actitud de escribir, de

.-Considerado la fuente más importante de la poesía lírica cortesana. Contiene 6.000 estrofas líricas en alemán medio alto (canciones y poemas de una sola estrofa). Esta miniatura refleja una de las escenas amorosas más encantadoras de todo el manuscrito. La dama acoge al caballero, que se sienta a sus pies rendido a sus caricias. La superficie disponible sobre los amantes se rellena ornamentalmente con pámpanos de rosas rojas, símbolo de la mujer, como el halcón lo es del poeta caballero cortesano. Esta escena amorosa se caracteriza por su perfecta composición y por la naturalidad de la actitud de los amantes. El escudo de armas, el yelmo y el penacho del tercio superior de la miniatura identifican al poeta, a quien sus contemporáneos reconocerían a través de estos emblemas. En todo caso los soportes expresivos más importantes son la figura y el ademán. Las figuras presentan el estilo tardío del ideal de belleza del alto gótico, el rostro en perfil de tres cuartos enmarcados por rizos y exclusivamente tipificador.

Las ilustraciones reflejan vivamente el variado mundo de la nobleza en la época de los Hohenstaufen a principios del siglo XIV; lo hacen desde luego, a través del ojo del artista, siendo el mundo real totalmente distinto.

dictar o de meditar, como la que se observa en los cuadros de los evangelistas; era un tipo de expresividad muy limitada, admitía pocas variantes formales, y en los manuscritos profanos prácticamente no aparece antes de mediados del siglo XIII.

VIII-1. EL AMOR CORTÉS

Los trovadores, cuyo vagar de corte en corte comenzó especialmente en el sur de Francia, crearon entre las clases gobernantes la ilusión de una existencia superior. Lo mismo puede decirse de los romances épicos, que asimismo se extendieron por Europa desde Francia.

Chrétien de Troyes sentó desde la corte de Marie de Troyes, hija de Leonor de Aquitania⁸⁶, las bases para la literatura épica venidera con sus cinco romances sobre el rey Arturo. A partir de entonces, la aristocracia europea comenzó a identificarse con aquellos héroes legendarios, y florecieron las traducciones, versificaciones y nuevas versiones.

Ante este trasfondo, el *Tristán* de Godofredo de Estrasburgo, escrito en alemán hacia 1210, revela una orientación inusual, ya que establece una dura crítica de la época. En su versión de la leyenda celta de Tristán, con la que el funcionario municipal se adentra en la literatura cortesana, el destino no conoce más fuerza que el amor⁸⁷. Pero en vez del habitual

⁸⁶ Leonor de Aquitania se casó a los quince años con el rey de Francia, y a los treinta años se casó con Enrique de Anjou, que era once años más joven. Dos años después él se convirtió en el rey de Inglaterra. Por los años 1.170 Leonor creó su famosa Corte de Poitiers donde se desarrollaron las formas del amor cortés que desempeñaron una parte importante en la historia del Grial. Como los cátaros, y a pesar de su fervor anterior por la cruzada, Leonor tenía buenas relaciones con los moros españoles y protegió a poetas, músicos y trovadores. Su actividad en el amor cortés fue continuada por una de sus hijas que tuvo con Luis, María, Condesa de Champaña. María fue protectora de Chrétien de Troyes, el primer escritor del Grial, que escribió parte de su obra temprana bajo la dirección de María. Luego él se apartó de su influencia, pero no hay duda de que el concepto de amor cortés es una parte importante de la historia del Grial. DUCHANE, S., *The Little Book of Holy Grail*, Evergreen, Hilversum (Países Bajos) 2007, traducción: Carlos Montoro.

⁸⁷ En nuestra cultura occidental la tradición caballeresca romántica es todavía fuerte. Idealiza el "amor"; su lado positivo: la fidelidad y la valentía; su debilidad es, por supuesto, que empezó como un juego cortesano artificial, con referencia a unas deidades imaginarias: el Amor y la Señora. Tiende todavía a hacer de la Señora una especie de estrella conductora o divinidad; la

culto a la renuncia y del respeto casi asexual hacia la dama irrumpe una pasión indescriptible, el Eros. El rey Marco, esposo de Isolda, en apariencia monarca justo y bueno, tiene una reacción lamentable al enterarse del amor que Isolda profesa a Tristán. Mientras él reclama sus derechos conyugales, los dos adúlteros disfrutan del placer del amor, situado sobre los sacramentos eclesiásticos, algo inaudito en la Edad Media.

El manuscrito que hoy se conserva en Viena (las imágenes 70 y 71 mostradas anteriormente pertenecen al mismo), contiene una versión en prosa de *Tristán e Isolda*, en el que se unifican más ciclos de leyendas, entre ellas la de la Mesa Redonda, y se presenta el amor fatal entre Tristán e Isolda de modo más comedido. Entre los seis artistas de las numerosas ilustraciones, viñetas y capitulaciones que también se realizaron bajo encargo del duque de Berry, destaca por la calidad de sus imágenes el Maestro de Bedford⁸⁸. La distribución de las imágenes combina antiguas tradiciones, como las de finales del siglo XIV, con un naturalismo que marca el arte de la realeza parisina de principios del XV.

divinidad es equivalente a la mujer amada, el objeto o la razón de la conducta noble. Esto es, por supuesto, fácil y, en el mejor de los casos, un artificio. Una de las consecuencias de esto es que los jóvenes busquen un “amor” que los mantenga siempre abrigados y confortables en un mundo frío, sin esfuerzo alguno por su parte; y el romántico empedernido se empeña en seguir buscando aun en la lobrete del tribunal de pleitos matrimoniales. Cuando en realidad la mujer sólo es una compañera de naufragio.

⁸⁸ Juan de Lancaster, tercer hijo del rey Enrique IV de Inglaterra, nació en 1389 y en 1414 fue nombrado duque de Bedford. Tras el fallecimiento de su hermano Enrique V en 1422, accedió a la regencia de buena parte de Francia y continuó con éxito la Guerra de los Cien años hasta la aparición de la Doncella de Orléans. Falleció en 1435, en Ruan, la misma ciudad en la que hizo condenar y ajusticiar a Juana de Arco. Fue propietario, entre otros, de uno de los manuscritos más suntuosamente iluminados del siglo XV, se trata del manuscrito *Libro de horas de los duques de Bedford*, por el Maestro de Bedford, en alusión a este trabajo; hoy se encuentra en la British Library de Londres.

VIII-2. CHRISTINE DE PISAN

Son mujeres que escriben, mujeres que hablan en la Edad Media acerca de lo que les sucede en un espacio invisible: el de la interioridad. Mujeres, escritura, experiencia interior: la conjunción de estos tres elementos es explosiva por lo insólita en la cultura medieval. Es tan insólita que no parece verdad. Y sin embargo, lo es.

Christine de Pisan (fig. 76) nació en Venecia en 1365. Se trasladó a Francia cuando su padre obtuvo un puesto como astrólogo en la corte. Fue tildada por sus contemporáneos más escépticos de mujer “masculina” o “emancipada” en el peor sentido, ya que a pesar de estar casada desde los quince años fue una mujer valiente que no tenía suficiente con el papel que le había tocado desempeñar.

Cuando su marido falleció en 1389 y la dejó con sus tres hijos no eligió el camino hacia el convento habitual para una viuda en la Edad Media. Quiso mantenerse a sí misma y también a sus hijos. De este modo, se convirtió en una de las escritoras de más éxito de su época, aceptada y valorada en los ambientes más prestigiosos. Escribió sobre cosas que parecían peligrosas para una mujer decente: chismes paganos, trapicheos y aventuras amorosas.

Tuvo muchos e importantes mecenas, entre ellos la princesa bávara Isabella (Isabeau), esposa de Carlos VI y reina de Francia. La autora, que tras una vida agitada y polifacética en la corte parisina acabó retirándose a un monasterio, fue siempre una valiente defensora de la dignidad y los derechos de las mujeres. En la confusión de la Guerra de los Cien Años y

en vista de las intrigas políticas de la corte que abarcaban a gran parte de la burguesía, la escritora ofrecía consuelo a las mujeres francesas de su época. Expresaba continuamente en francés las quejas femeninas por el arrinconamiento de la mujer en un mundo de y por los hombres. En este contexto también criticó los clichés femeninos de los populares *Romans de la rose*.

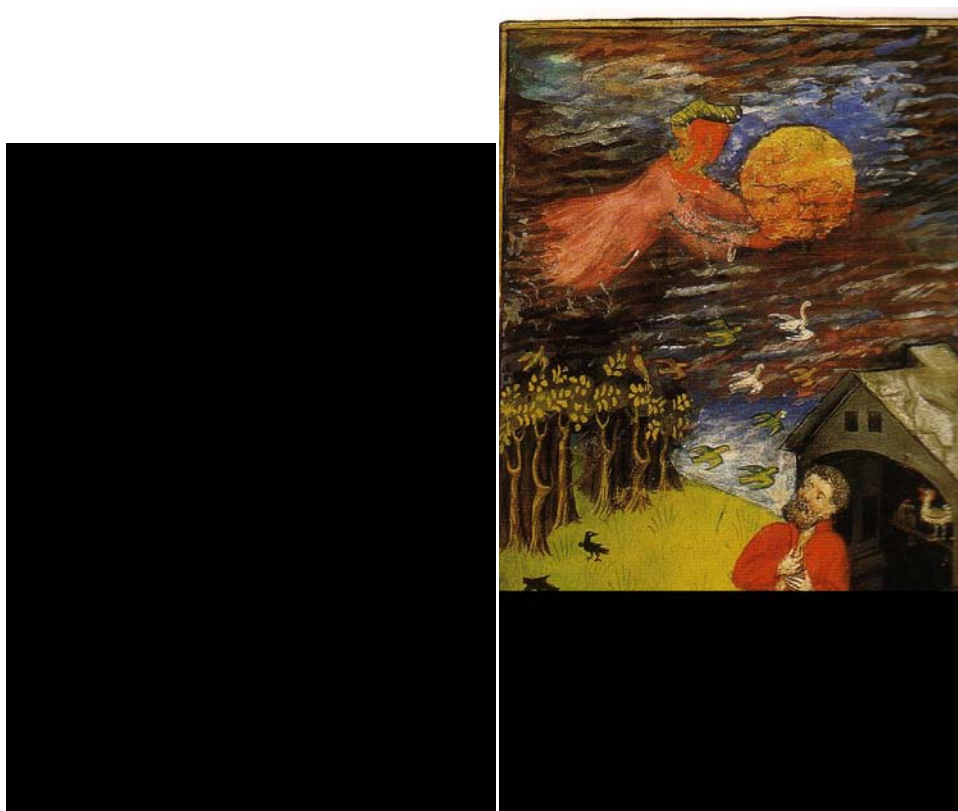
Una de sus últimas obras fue *La ciudad de las damas* terminada en 1405, donde se formula la utopía de una ciudad y un mundo de mujeres. Inmediatamente después y a lo largo del siglo XV, este texto y otras obras de Christine, sobre todo su *Epístola de Othea a Héctor* (figs. 77-78), se publicaron en numerosos manuscritos iluminados especialmente en el ámbito de la ilustración francesa. Uno de los ejemplares más interesantes desde el punto de vista artístico es el *Livre de la Cité des Dames* (fig. 79), que se creó en París por encargo del duque de Berry. El artista obtuvo su sobrenombre a raíz de este manuscrito. Todo parece indicar que fue la propia autora la que dirigió la concepción iconográfica de las pinturas. En el folio 2r, se ve cómo las personificaciones femeninas de la sensatez, la honradez y la justicia aparecen ante Christine, mientras la primera de las tres la dirige en la construcción de la ciudad femenina (fig. 79). Probablemente, el mismo miniaturista con sus asistentes participó también en la iluminación de la *Epístola de Othea a Héctor*, que con otros escritos de Christine de Pisán, se llevó a cabo por encargo de la reina Isabeau entre 1410 y 1412 (fig. 76).



Fig.76:

Retrato miniado de la autora del manuscrito *Epístola de Othea a Héctor*, c. 1410, folio 4 recto. Harley Ms 4431, British Library, Londres.

.-Imitando el estilo de los retratos de autor de la Edad Media tardía, la miniatura presenta con elegancia a una de las escritoras más conocidas de la historia de la literatura europea antigua. El perrito a sus pies completa la impresión hogareña y de íntima tranquilidad, de la *vita contemplativa*, tal como se designaba en aquella época a las actividades intelectuales.



Figs. 77-78: *Apolo y Dafne*, detalle del folio 40 recto. *El sol llega con la aurora*, detalle del folio 21 verso. Imágenes miniadas del manuscrito *Epístola de Othea a Héctor*, Ms. Francés 606, c. 1404-1408, Bibliothèque Nationale de France, París.

.-Las miniaturas del manuscrito se atribuyen a dos miniaturistas que, debido a otros trabajos, se conocen como Maestro de la Epístola y Maestro Egerton. Othea instruye en este texto al joven príncipe troyano Héctor. Las miniaturas se caracterizan por tener un aspecto espontáneo casi como de bosquejo. La relativa escasez de medios muestra la gran elegancia y sensatez artística que sabe prescindir de exageraciones y ostentación. No es de extrañar, pues, que algunas de las miniaturas todavía impresionaron en el siglo XIX al simbolista francés Odilon Redon y a Marc Chagall en el siglo XX.

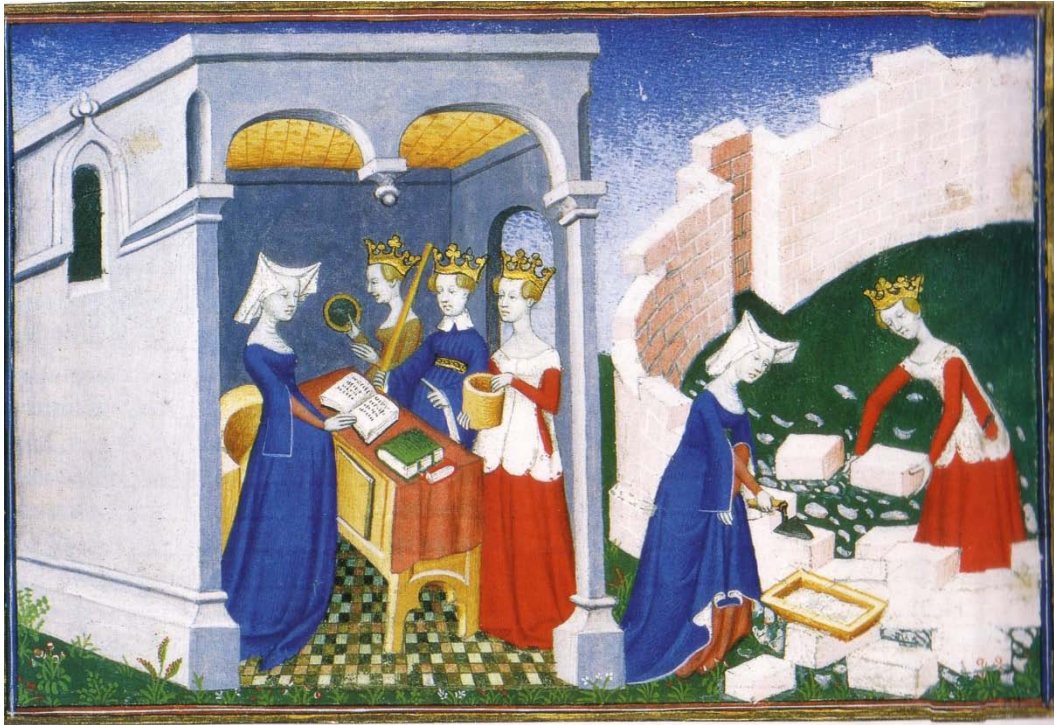


Fig. 79: Miniatura del manuscrito parisino *Le livre de la Cité des Dames*, folio 2 recto, Ms. Français 607. Bibliothèque Nationale de France, París.

.-La miniatura del manuscrito muestra a través del arco abierto de una casa del gótico tardío a la autora Christine de Pisan que lee u hojea ante un pupitre uno de sus libros. Tres damas la visitan: la Sensatez, la Honradez y la Justicia. Estas la ayudarán a construir la ciudad ideal, lo que se puede observar a la derecha de la imagen.

VIII-3. AMADÍS DE GAULA

Sabemos que “*uno de los motivos más reiterados en todas las culturas es, sin duda, el nacimiento extraordinario del héroe*”⁸⁹. A este nacimiento le preceden una serie de manifestaciones que determinan al futuro héroe para emprender las más asombrosas aventuras. Así se dispone en *Amadís de Gaula*: la vida del héroe, arquetipo y prototipo de caballero andante, queda enmarcada y a la vez determinada por las noticias que nos dan los tres primeros capítulos acerca de sus padres y linaje. Amadís de Gaula, como los otros caballeros andantes, sus epígonos, es producto de un estricto determinismo que lo configura y prepara “*a nativitate*” para su sino heroico⁹⁰.

En las narraciones heroicas, que el progenitor sea rey, como en el caso de los caballeros, o dios, lo cual sucede en muchos relatos mitológicos, representa un modo de existencia superior al resto de los hombres. De esta manera se sabe que el héroe no es un ser como los demás. En este sentido, al prevalecer en las novelas de caballerías la ascendencia paterna sobre la materna, es suficiente conocer al progenitor del futuro caballero para que ya el lector se espere de él la realización de hazañas asombrosas. El ambiente donde se mueven los caballeros es un ambiente exótico donde abunda lo mágico, lo extraordinario y lo sobrenatural.

⁸⁹ CACHO BLECUA J.M., *Amadís, heroísmo mítico cortesano*, CUPSA, Madrid, 1979, p. 16.

⁹⁰ Q.V.: AVALLE ARCE J.B., “Tres comienzos de novela”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, 1975, p. 217.



.-Original de imprenta del *Amadís de Gaula*, BNE, R/2535, fols. 136v-137r. Pedro de Santillana, 1563, Burgos.

Amadís de Gaula es la novela española de caballerías del siglo XVI más paradigmática (fig. 80). Puesto que refleja con claridad la existencia, costumbres y atavíos de la corte renacentista: un caballero de ánimo noble, perfecto siervo del amor, un héroe particularmente adecuado para los círculos neoplatónicos que muy pronto se convirtió en un modelo de virtud en el que la sociedad cortesana de la época le agradaba reflejarse. Su autor Montalvo⁹¹, quiso crear un nuevo estilo de caballería “polido”, esto no es más que la voluntad de reflejar las nuevas corrientes sociales: las palabras van sustituyendo a la acción; florecen.

Amadís (fig. 81) es una incógnita para sí mismo y la necesidad de encontrar su origen y su familia le hace lanzarse a lo desconocido; las aventuras, en este caso, tienen función determinante: devolverle al héroe su verdadero rostro. Inherente a la conquista de la identidad del héroe, es la adquisición del nombre. En el pensamiento mítico, el yo del individuo, su personalidad, están unidos al nombre; este constituye una propiedad que debe cuidarse con esmero. Amadís varía de nombre cada vez que cambian sus circunstancias personales (el Doncel del Mar, Beltenebros...). Fruto de la consecución de su nueva vida junto a sus padres y junto a Oriana; fruto del conocimiento adquirido sobre su origen, es la adquisición de su nombre verdadero: Amadís.

Para la concepción mítica, la individualidad humana no es algo fijo e inmutable. La vida del hombre se establece en fases que comprenden una personalidad distinta cada una. Estas transformaciones se expresan

⁹¹GARCI RODRÍGUEZ (u Ordoñez) DE MONTALVO, s. XV-XVI, *Amadís de Gaula*, 1508. 4 tomos. AVALLE-ARCE, J.B., *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990.

sobre todo en el cambio de nombre⁹². Cervantes era muy consciente de este recurso mítico-folclórico, cuando hizo que su Alonso Quijano se convirtiera en Don Quijote de la Mancha.

En las obras posteriores a *Amadís de Gaula*, los elementos maravillosos se hacen cada vez más abundantes; los autores exageran más y más, por una parte, para aprovechar el gusto del público por ese recurso y, por otra, para intentar demostrar que su héroe era superior a sus antepasados o competidores. La situación parecía tomar visos de círculo vicioso; de hecho Henry Thomas⁹³ advierte que: *“Las continuaciones posteriores de Amadís son, en su mayor parte, débiles exageraciones del original. Y, a medida que pasa el tiempo, los gigantes se vuelven más fenomenales y los monstruos más terribles. Esto es inevitable cuando cada héroe es hijo del héroe precedente y no puede mostrarse invencible sino aventajando a su ya invencible progenitor”*. No sólo cuenta la opinión de Thomas, parece opinión generalizada que la gran mayoría de los libros posteriores a *Amadís* cayeron en el recurso fácil de la imitación exagerada, pero si no afinamos la objetividad corremos el riesgo de analizar estas obras con los criterios que nos ofrecen nuestra mentalidad y estética actuales. Daniel Eisemberg afirma en este sentido que *“...Pero esto simplemente refleja el hecho de que las costumbres de otra época, vistas quinientos años después, parecen uniformes y no revelan ciertos matices y detalles hasta que uno se familiarice con las características de los libros de caballerías. No cabría*

⁹² Q.V.: CAMACHO BLECUA J.M., o. cit., p. 133.

⁹³ THOMAS H., *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, Anejos a la “Revista de literatura”, 1952, p. 53.

*esperar que los lectores de los libros compraran y leyeran dichas obras si les hubiesen parecido todas iguales. Fueron precisamente las diferencias las que posibilitaron la configuración de los libros de caballerías como un género en sí mismo*⁹⁴.

La novela, precisamente en virtud de su concepción del amor, de su sueño de libertad y de justicia, que reflejaba los ideales caballerescos de su tiempo, gozó de una inmensa popularidad, cuyas intrincadas aventuras han inspirado obras literarias, figurativas, tragedias líricas y composiciones musicales, pero sirvió poco de inspiración para las artes plásticas.



Fig. 80: Portada del libro *Amadís de Gaula* de Garci Rodriguez de Montalvo (Zaragoza, Jorge Coci, 1508), British Library.

⁹⁴ EISENBERG D., *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.



Fig. 81: *Amadís de Gaula libera a una muchacha del castillo de Galpán*, 1860, Eugène DELACROIX, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (California).

IX-HÉROES RIDICULIZADOS

La influencia de la antigüedad clásica es mucho más neutral e inadvertida en la arquitectura y en la música; en la pintura domina quizá la imagen cültica en su dignidad abstracta y celeste; la literatura ha de expresar lo que es el hombre viviente de carne y hueso, y con qué criterio de medida éste viene medido. Existe la tentativa, renovada continuamente, de reprimar el canon antiguo con o sin dioses (o con dioses reducidos a ideales), y existe al respecto una típica aportación de origen germánico: el ideal de la *mâze* (medida) para el caballero, dotado de una relativa autonomía y estilizado a continuación sobre un perfil cristiano o pagano antiguo. Y sin embargo, en lo relativo a una imagen viviente del hombre, muy poco extrañamente nos ha llegado intacto de todo este arte clásico y clasicista. Sólo se ha conservado intactos los mitos originarios -Antígona, Edipo, etc.- que incitan a emulaciones siempre nuevas.

¿Sobre qué base tendría que haber tocado un arte vivo la medida del hombre? La pura aventura -desde el relato de Alejandro hasta el de Amadís- efectivamente entretiene, pero no ayuda a resolver la pregunta metafísica sobre la esencia del hombre.

El héroe loco, es el hombre indefenso de la trascendencia realista. Al estar siempre “fuera de sí”, le falta el substrato que le hace tener los pies en la tierra. Interrogamos a la literatura que nos es inmediatamente afín, que nos conmueve y nos desconcierta: durante el barroco *Don Quijote* y el *Simplicísimus*.

IX-1. DON QUIJOTE

La inmortal obra maestra de Cervantes⁹⁵ (Alcalá de Henares, 1547-Madrid 1616), explosión de vida en la más variopinta de las fabulaciones, es irreductible a fórmulas y tesis. El cosmos de *Don Quijote*,⁹⁶ polifacético como toda auténtica creación humorística, permanece conscientemente abierto a interpretaciones múltiples, la luz cae sobre cada plano de forma diferente; pero hay una clara coordinación entre el plano inferior y el superior: el primero es involuntariamente ridículo y burlesco, en el segundo brilla la luz del amor. Don Quijote y Sancho como lo ideal y lo real, la trágica irrealidad de los ideales (Dulcinea del Toboso) y en consecuencia lo ilusorio de toda la gran existencia humana. Ante todo hay que dar crédito al poeta y reconocer como veraz su intención explícita, definida continuamente en términos claros: debe ponerse en solfa la ideología de la caballería cristiana heroico-galante, precisamente ese talante utópico, legendariamente escatológico, le parece a Cervantes una pura locura, algo ya pasado de moda y, sin embargo, es a la vez plenamente consciente de que esta existencia trasnochada sobrevivirá precisamente en sus héroes como inmortal locura. Un acompañante en el viaje dice al caballero: “¡*Bendito sea el cielo!, que con esa historia que vuesa merced dice que está impresa* (Don Quijote conoce, en la segunda parte, la publicación de la primera) *de sus altas y verdaderas caballerías,*

⁹⁵ CERVANTES SAAVEDRA M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Cupsa editorial, edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Entre paréntesis se indica la página de ésta edición. Q.V.: Sobre las motivaciones y la génesis de la obra: Menéndez y Pelayo, “Cultura literaria de Cervantes y elaboración del Quijote” en *Estudios de crítica literaria*, 4 series, Madrid, 1905. Comentario filosófico de Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905.

⁹⁶ El título original: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605; 1615), novela en dos partes.

*se habrán puesto en olvido las innumerables de los fingidos caballeros andantes, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias*⁹⁷. “Yo apostaré -dice Sancho- que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas”⁹⁸. “Esta historia es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: Allí va Rocinante...”⁹⁹.

En la novela hay como antitema artístico, una locura abundante y variada de índole puramente humana. La locura integral de Don Quijote, cuyos fundamentos no son “psicológicos” sino plenamente “ideológicos”. Don Quijote es sencillo. “*Tiene un alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esa sencillez le quiero como a las telas de mi corazón*”, dice Sancho¹⁰⁰. Las situaciones van normalmente a peor siempre que él entra en juego: el apaleado Andrés recibe después una paliza mucho más fuerte hasta acabar hospitalizado y suplicar a Don Quijote que no siga protegiéndole; en medio del rebaño de ovejas lo único que consigue es un desastre; los condenados a galeras que él libera le pagan tirándole piedras y lo ponen en conflicto con “*La Santa Hermandad*”. “*Mira Sancho...la senda de la virtud es muy estrecha..., e incluso, estrechísima*”¹⁰¹. Este superlativo alcanza en toda

⁹⁷ Ibídem, II 16 (p. 691).

⁹⁸ Ibídem, II 71 (p. 1120).

⁹⁹ Ibídem, II 3 (p. 602).

¹⁰⁰ Ibídem, II 13 (p. 671).

¹⁰¹ Ibídem, II 6-18 (pp. 622-716).

su precisión (cosa que Don Quijote no sabe) el ridículo, en cuya consecución entran a formar parte su plan, su incapacidad y las ganas que el mundo tiene de reír.

Si en la primera parte predominan las empresas exteriores de la locura, en la segunda parte el autor representa cada vez más la razón interna de su héroe, hasta el punto de que al final, tras la derrota definitiva, toda su locura puede caer sin resistencia como un vestido ligero. Todos los que entran en relación con él caen en el “asombro” por el hecho de que su razón sea tan necia y al mismo tiempo su locura tan cuerda¹⁰². Se hacen preguntas sin fin para clarificar de qué modo la una y la otra se muestran y se entrecruzan en él. De este modo, Cervantes puede fustigar magistralmente, junto a la antigua caballería, también las memeces de la moda y de la poesía pastoril de la Edad Moderna, un género que atraviesa toda la narración y que aprisiona continuamente a Don Quijote en sus aventuras.

*“Ya conozco mi necedad...; ya, por la misericordia de Dios, escarmentando en cabeza propia, las (lecturas de libros de caballerías) abomino”*¹⁰³.

IX-1.1 Expresión plástica

Es una de las obras maestras de la literatura universal que ha estado muy presente en las artes plásticas de la ilustración más sencilla a

¹⁰² Ibídem, II 15 (p. 686).

¹⁰³ Ibídem, II 74 (p. 1134).

la interpretación más sublime. Ha conocido una gran popularidad en la gráfica¹⁰⁴ (fig. 82), que llega hasta el siglo XX, y una gran tradición iconográfica en la pintura entre los siglos XVI y XIX. La pintura se ha dedicado a abordar numerosos episodios (como se puede verificar por ejemplo, en la Nápoles del siglo XVIII, cuando se encargó toda una serie de pinturas para elaborar tapices para el Palacio Real). Del todo excepcional es el caso de Daumier (fig. 85), que volvió sobre el tema de una manera casi obsesiva y creó la iconografía más célebre del personaje. El tema que más ha atraído a los artistas es el de Don Quijote en la biblioteca (figs. 86-87).

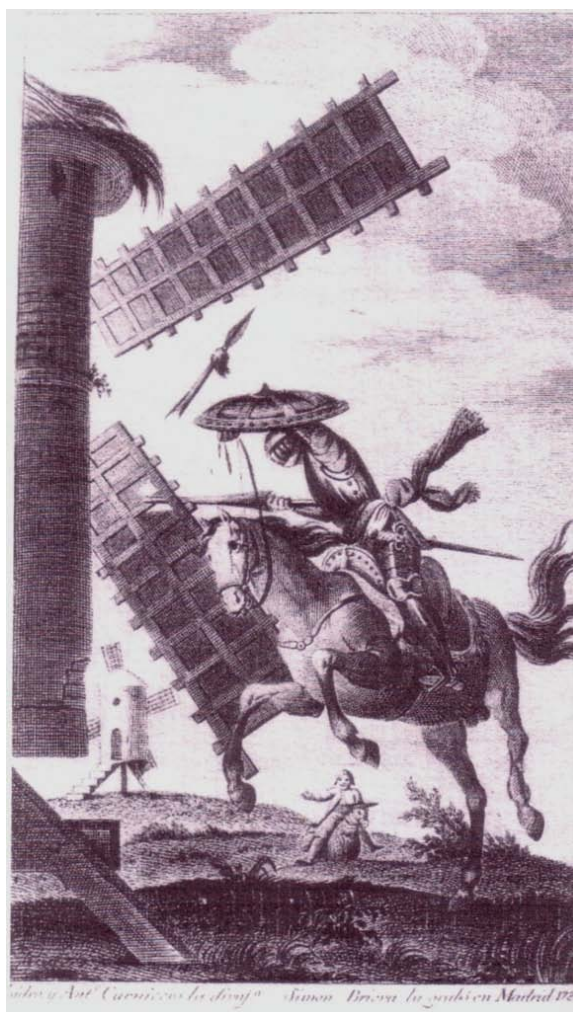


Fig. 82: *Don Quijote arremete contra los molinos*. 1782. Grabado de Simón Brieva por dibujo de Isidro y Antonio Carnicero. Del Catálogo "El Quijote Ilustrado" de la Fundación Gregorio Prieto. Editado por el Ministerio de Cultura de Madrid 2005.

¹⁰⁴ La extraordinaria fortuna que la obra ha tenido en la gráfica solo puede mencionarse y recordar los fantasmagóricos grabados de Francisco de Goya, Gustav Doré (fig. 83) y los estilizados esbozos de Picasso (fig. 84).

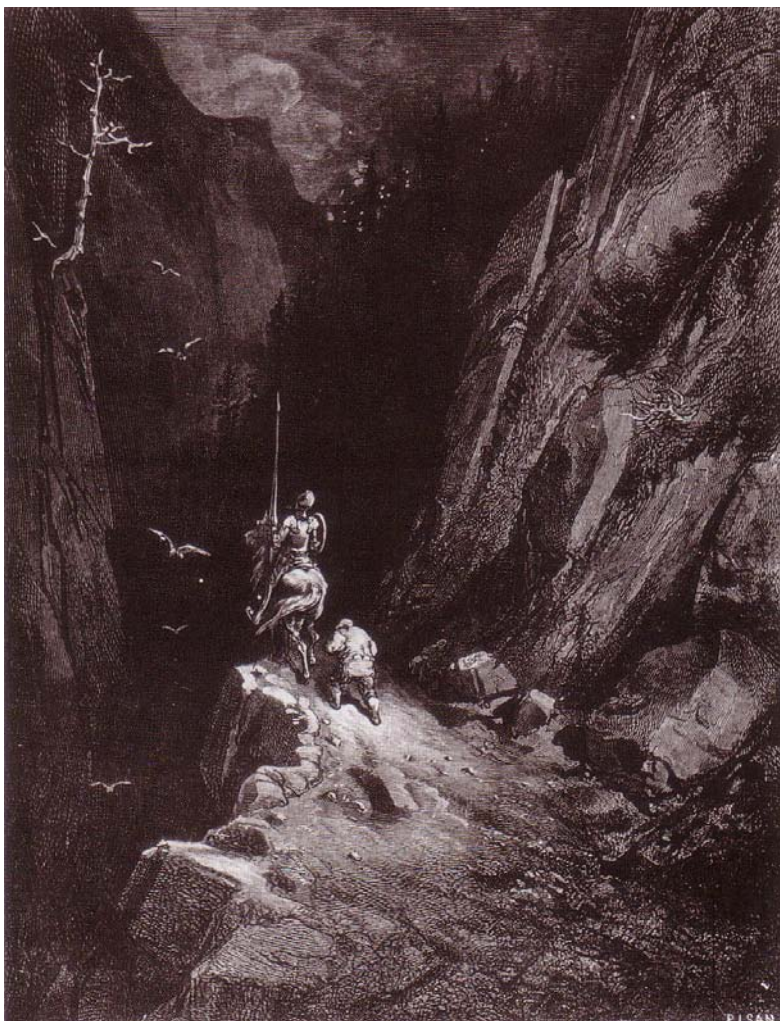


Fig. 83: Ilustración para *Don Quijote*, 1863, Gustav DORÉ, xilografía a contrafibra, Bibliothèque Nationale, París.

.-El efecto de la incisión a buril hace la incisión sobre la xilografía con técnica a contrafibra muy parecida a la del cobre, permitiendo efectos pictóricos. Su carácter ilustrativo la hacía especialmente adecuada para estampar imágenes sobre libros y periódicos. Doré utiliza las piezas de madera de boj a contrafibra y bien pulidas; con él asistimos en la segunda mitad del siglo XIX al resurgimiento de la xilografía, caída en desuso desde hacía tiempo a favor de las técnicas calcográficas.

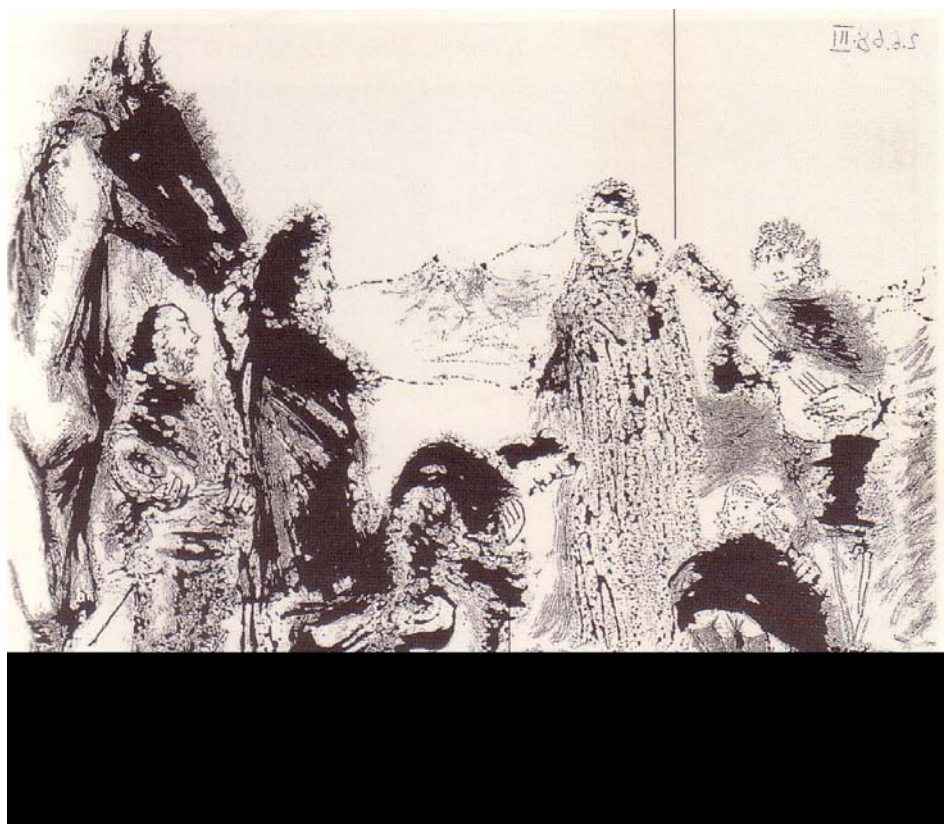


Fig. 84: *Variaciones sobre el tema de Don Quijote y Dulcinea*, 2 de junio de 1968, Pablo PICASSO, aguatin¹⁰⁵ al azúcar, colección privada.

.-El efecto de la aguatin¹⁰⁵ al azúcar, más ligero y aglutinante, recuerda especialmente el de la acuarela.

¹⁰⁵ La aguatin¹⁰⁵ es un método de incisión nacido en el siglo XVIII derivado del aguafuerte, produce efectos parecidos a los de la acuarela. La imagen está constituida por gradaciones más o menos netas de los distintos tonos de gris. Aquí se ha utilizado una variante de la aguatin¹⁰⁵: la aguatin¹⁰⁵ al azúcar. Se dibuja directamente en la plancha, con una pluma o un pincel mojados en solución acuosa de tinta china y azúcar, el dibujo seco se cubre después con barniz al betún y se sumerge la plancha en agua. El azúcar se hincha y provoca que se desprenda el barniz que lo cubre, metiendo al desnudo el metal que se someterá al mordido.

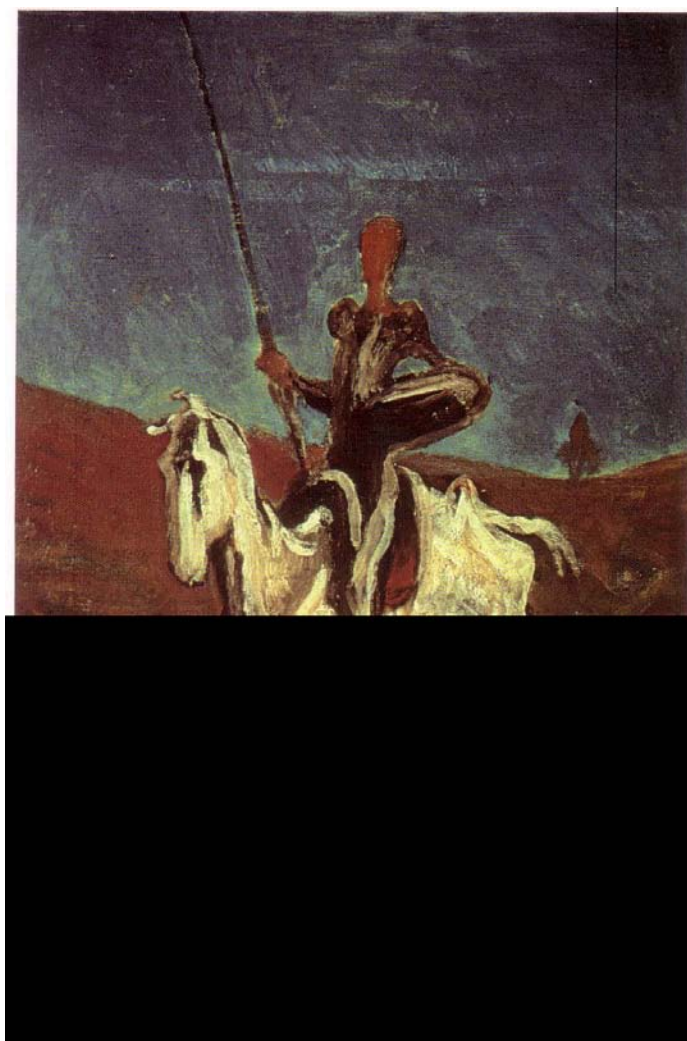


Fig. 85: *Don Quijote a caballo*, h. 1870, Honoré DAUMIER, Neue Pinakothek, Munich.

.-La peculiarísima relación que Daumier estableció con la novela de Cervantes es de las más singulares en la historia comparada de las artes figurativas y la literatura, aunque no faltan otros ejemplos. En todos estos casos, piénsese en Füssili con Shakespeare, o en Blake con Milton, los artistas han tomado sólo algunos de los aspectos del texto, los que les eran más afines, y los han llevado a tal potencia expresiva que los han convertido en dominantes en el imaginario del público que ha disfrutado de éstas obras literarias.



Fig. 86: *Don Quijote en su estudio*, h. 1831, Paul BONINGTON, Castle Museum and Art Gallery, Nottingham.

.-La figura solitaria, muy absorta y medio sepultada por viejos libros, constituye casi una alternativa caricaturesca a la que será la sombría iconografía de Fausto en su estudio.

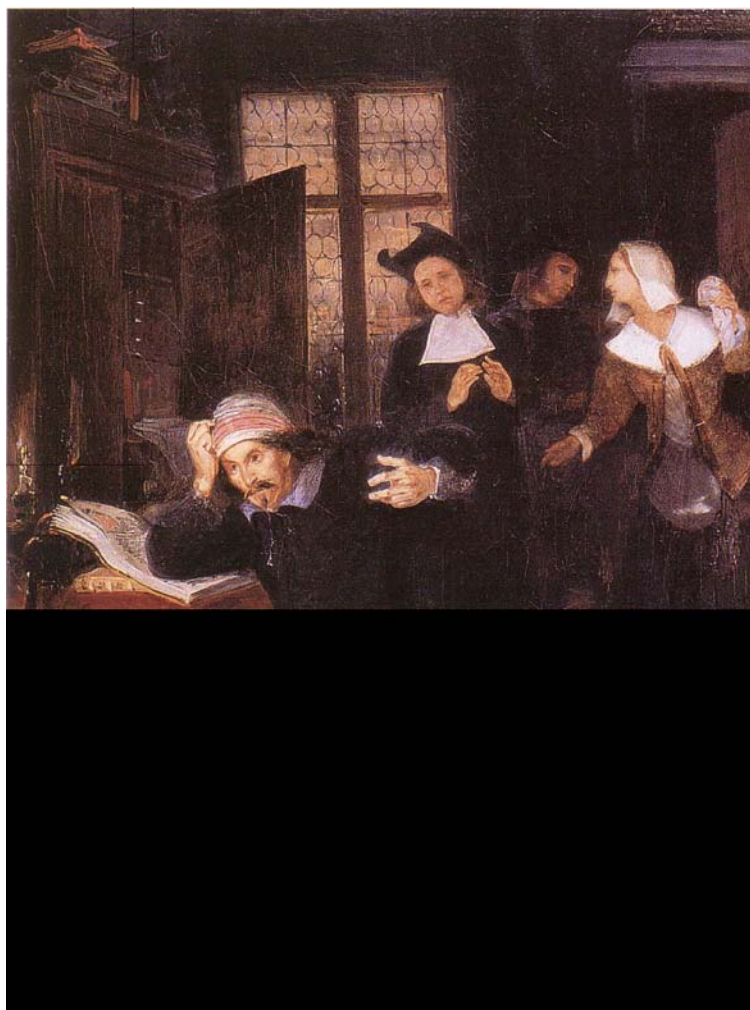


Fig. 87: *Don Quijote en su biblioteca*, 1824, Eugène DELACROIX, colección privada, Nueva York.

.-Delacroix incorpora en este cuadro diversos elementos de la novela y crea una imagen de notable eficacia narrativa. A espaldas de la escena hay dos episodios distintos: las confidencias de la gobernanta al cura en el capítulo V de la primera parte, donde la pobre mujer expresa su temor por la locura de Don Quijote, y el escrutinio que hacen ambos junto con el barbero de la biblioteca de Don Quijote en el capítulo VI de la primera parte.

IX-2. SIMPLICISSIMUS: EL HÉROE PÍCARO

El *Simplicissimus*¹⁰⁶ (1668-1669) de Grimmelshausen, está considerada como una de las obras literarias alemanas más importante desde el *Pársifal* de Wolfram al *Fausto* de Goethe.

Mientras la novela heroico-galante de la época sigue haciendo filigranas sobre la ideología caballeresca, hasta planear incluso sobre los horrores de la guerra de los Treinta Años, Grimmelshausen se ríe en las barbas de ese pobre mundo onírico y hace desempeñar a su héroe, una vez más, las funciones de juez y de sepulturero de semejante mundo. Al modo de Pársifal, el héroe en cuestión se educa como “irracional puro” en la soledad del bosque: en primer lugar en el antiquísimo y notable oficio de pastor..., con la más gloriosa dignidad, perfectamente versado en la ignorancia; después, tras el ataque de los bandoleros a su casa, el muchacho es recogido por un ermitaño que inscribe en la “*Tabula rasa del corazón de Simplicius como sobre blanda cera*”¹⁰⁷ la oración, el amor de Dios, el “trabajo honrado”. Este loco por partida doble, en sentido natural y sobrenatural, es arrojado tras la muerte del ermitaño (fig. 88) en el salvaje mundo de la guerra, que no sólo es hosco y cruel sino que está lleno hasta los topes de una inconcebible maldad (fig. 89). Pero muy pronto consigue tomar (como buen pícaro) la sartén por el mango y puede decirles, aprovechándose de la libertad que se concede a los locos, la

¹⁰⁶ Monumento literario del barroco alemán, escrito por Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen. Se cita indicando libro y capítulo según la edición monumental en dos volúmenes dirigida por Fr. Riederer, Hendel-Berlag, Neundorf/ Leipzig, 1939. Traducciones españolas: *El aventurero Simplicissimus*, trd. De J. Miracle, Plaza y Janés, Barcelona, 1978; *Simplicio Simplicissimus*, ed. y trad. de M. J. González, Cátedra, Madrid, 1986.

¹⁰⁷ *Ibidem*, I-9.

verdad que se merecen. Es un viejo tema que, incluso en épocas absolutistas, permite a los poetas decir la verdad apropiada a los príncipes y a la “alta” sociedad: Shakespeare, Molière... Simplicius se convierte poco a poco y por sí mismo en pícaro. La gran diosa de las novelas picarescas, era la Fortuna (intensificada en Grimmelshausen con una nueva metamorfosis del “viejo Proteo”¹⁰⁸), que se denomina Baldanders y cuya naturaleza se demuestra con las transformaciones cósmicas de un trozo de papel del retrete¹⁰⁹: esta diosa domina no sólo en el bajo mundo externo, sino igualmente en el espiritual y religioso. Por eso, ninguna de las conversiones de Simplicius es en absoluto definitiva: el grandioso “Adiós, mundo”, con que se cierra el libro quinto, se añade un libro sexto donde Grimmelshausen crea la primera gran robinsonada alemana y transporta a su héroe a una isla inaccesible de los mares del sur, donde habría debido convertirse por fin en un piadoso ermitaño (fig. 90); pero se añaden otros escritos simplicianos, y sobre todo las historias de calendario difundidas por el mismo Simplicius por el país, que demuestran con evidencia que la última palabra no es la contemplación del poeta en desapego del mundo, sino una sabiduría llevada consigo en su vagar por el mundo proteiforme.

Simplicius, que ha vuelto a vender calendarios, discurre de esta manera al dirigirse a su público. “¡Oh, vosotros, mis queridos y buenos amigos presentes! No inútilmente dice aquel excelente y doctísimo

¹⁰⁸ *Ibíd.*, I, 9.

¹⁰⁹ Al final el papel dice a Simplicius: “*lo que tú haces ahora conmigo, lo hará la muerte contigo*”. *Ibíd.*, I, 11-12.

hombre de mi mismo oficio: *Saepe etiam sub sordido palliolo latet sapientia*¹¹⁰.



Fig. 88: *Simplicissimus, de rodillas, junto a la tumba del ermitaño*. Max KLINGER, (1857-1920).

.- Las tres ilustraciones ofrecidas en este apartado están tomadas de la publicación conmemorativa del Bicentenario de la muerte de Grimmelshausen, *Simplicius Simplicissimus. Grimmelshausen und seine*

¹¹⁰“A menudo bajo un mísero manto se oculta una sabiduría extraordinaria”. Primera Continuatio, *Simpl. Scriften* 1554.

Zeit, editada por el Landes Museum de Wetsfalia, en colaboración con el Departamento de la germanística de la Universidad de Münster, 1976. Y han sido reproducidas en la traducción de M. J. González, antes referenciado.



Fig. 89: *Escenas de la guerra.*



Fig. 90: *Simplicius como piadoso ermitaño.*

X-OBJETO DE DESEO: EL PODER

La lucha por “el poder” es una de las constantes temáticas en los relatos míticos. El *poder* se presenta aparentemente como el tema nuclear alrededor del cual se teje el entramado de la *acción*. Su fuerza y envergadura es de tal calibre que puede tiranizar y someter la voluntad de cualquiera, su búsqueda es el motivo que pone los acontecimientos en marcha. Es el marco referencial en el que los personajes se conducen y sobre el que establecen sus decisiones. Y son precisamente estas decisiones, objeto de estudio. En todos los personajes asistimos a una lucha interior, a un debate íntimo en el que cada uno se enfrenta, en último caso, al sentido de su vida.

X-1. MACBETH

Donde el motivo (la lucha por el poder) es desarrollado de forma más cruda y despojada de anécdotas accesorias es en *Macbeth*¹¹¹ (1.623) de William Shakespeare. Esta obra tiene por personaje central a un hombre poseído por la ambición de ser rey, catapultado a la conquista de la corona con el estímulo de una profecía fatal y engañosa. Es el relato sobre los seres sedientos de poder, dispuestos a todo por conseguirlo. Un ansia terrorífica: cuando llegan al placer máximo, a la cumbre de la

¹¹¹ SHAKESPEARE W., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974. *Macbeth*, es una tragedia en cinco actos en verso y en prosa. La obra de Shakespeare, en especial las tragedias que tratan de las vicisitudes de los reyes, logra igualar la profundidad metafísica de la tragedia antigua, del espíritu griego en la época de la tragedia.

ascensión, se insinúa el abismo del descenso. Conseguir el objetivo no supone necesariamente alcanzar la felicidad.

La obra¹¹² (inspirada en crónicas antiguas de la historia británica) cuenta la vertiginosa y violenta trayectoria de un general primo del rey de Escocia, al que, cuando cabalga en compañía de su fiel amigo Banquo, unas brujas profetizan que no tardará en ser monarca. Después de informar a su esposa de la profecía, ésta le instiga a convertirla en realidad, sugiriéndole que se deshaga del rey y ocupe su lugar. Macbeth aprovecha la estancia del monarca como invitado de su castillo para matarlo, y atribuye el crimen a un centinela, al que asesina a continuación. Gracias a esta traición es proclamado monarca, pero desde entonces vive atormentado por el remordimiento y por el miedo a ser descubierto. Para protegerse de los más próximos aspirantes al trono, comete otros asesinatos (tal vez el más cruel sea el de su amigo Banquo), mientras nuevas profecías le hacen saber que ningún nacido de mujer acabará con él, y que no tiene nada que temer mientras el bosque que rodea su castillo no eche a andar. Finalmente, y después de que su mujer haya enloquecido de remordimiento hasta llegar al suicidio, los enemigos de Macbeth organizan una guerra contra él y asaltan el castillo protegidos por las ramas que han cortado del bosque. Macduff, noble escocés que fue arrancado del vientre de su madre muerta, acaba personalmente con el usurpador, cumpliendo la última profecía de la brujas.

¹¹² Se trata de una de las obras shakespearianas con una paternidad más que discutida, o como mínimo relativizada (se la supone llena de interferencias posteriores al autor), el manuscrito que nos ha llegado es, pese a todo, de una diáfana homogeneidad dramática, que data de 1623.

El contacto inicial entre las brujas (figs. 91-92) y el protagonista sirve para activar en él la autoconvicción (también estimulada por su esposa) de que ha sido elegido para ser rey, para obtener el poder, y (segunda profecía) para no perderlo por ninguna intervención humana. Macbeth actuará de manera sanguinaria, poseído por una fiebre que conjuga la ambición desenfrenada con la convicción supersticiosa de que su destino está escrito en las estrellas. La obra está construida sobre una prototípica estructura de *ascensión y caída*. El rey Duncan es asesinado por Macbeth (fig. 93) en un acto brutal y sanguinario, a partir de entonces marcará la vida del personaje. La ruptura del orden natural se expresa de modo conmovedor en el texto de la tragedia a través de frases de Macbeth pronunciadas poco después del crimen: “*Me ha parecido oír: ¡no sigáis durmiendo! Macbeth ha matado al sueño, al inocente sueño...*”¹¹³.

Ya no habrá más reposo para Macbeth. El ascenso del traidor a la monarquía inicia el descenso moral del personaje, el castigo del remordimiento, la aparición de los fantasmas de los que ha asesinado.

La irracionalidad que empuja al personaje principal a la satisfacción de sus ambiciones, y la necesidad de aferrarse desesperadamente a un poder que poco a poco se le escapa de las manos, remite de manera inmediata a la tradicional imaginería del **tirano**, la palabra que utilizan los enemigos de Macbeth para referirse a él en toda la segunda parte de la obra. Un tirano tragicómico, cada vez más cansado de su poder, pero que preferiría una catástrofe cósmica a la abdicación: “*Ya comienzo a estar*

¹¹³ A mitad de la escena 2ª, del acto II de “Macbeth”, en *Tragedias*, de W. Shakespeare, Planeta, Barcelona 2006, p. 474.

*cansado del sol/ y me agradaría que el universo se hundiera...*¹¹⁴, dice Macbeth en el último acto de la obra, en una frase que sintetiza perfectamente el carácter magnicida del monstruo que, incapaz de rendirse, preferirá morir matando.

X-1.1 Expresión plástica

La más sombría de las obras del gran dramaturgo inglés tuvo gran presencia en la plástica, que en cada ocasión seleccionó episodios y eligió el carácter de la imagen. *Macbeth* es quizá la más vigorosa tragedia shakespeariana, llena de angustia y de violencia en que la ambición devora a los personajes, alcanzados por un destino maléfico y amenazador. En el ámbito pictórico gozó de gran popularidad entre finales del siglo XVIII y todo el siglo XX en Europa. La escena más representada es un estudio de carácter de los tres rostros monstruosos (las brujas). También es frecuente la imagen de Lady Macbeth presa de la locura y el sonambulismo, resuelta en una aparición espectral e inquietante, de acuerdo con el gusto prerromántico de los “pintores de lo imaginario” (Füssli en primera línea) y la sólida sabiduría escenográfica de Delacroix, que aprovecha los poderosos efectos luminosos ofrecidos por la luz de una vela (fig. 94).

¹¹⁴ *Ibidem*, V-5, p. 518.



Fig. 91: *Las tres brujas*, 1788, Johann Heinrich FÜSSLII, Kunsthhaus, Zurich.

.-La pintura analiza el momento crucial de la escena 3 del acto I del drama: las brujas que Macbeth y Banquo se encuentran en el páramo lanzan su profecía de muerte. Por ello cobra relieve la gran mariposa negra, una átropos “*cabeza de muerto*” que sale de la boca de la tercera bruja como símbolo del valor funesto de sus palabras. También se aprecia el insólito escorzo en primer plano y descontextualizado de la escena.



Fig. 92: *Macbeth consultando la visión de la Cabeza Armada*, 1793-94, FÜSSLI, Folger Shakespeare Library.

Füssli, coetáneo de Goya, compartió con el español la preferencia por lo macabro, por lo inquietante, por lo visionario. En su obra se advierte su interés por las repeticiones de formas. La forma aparece como metáfora, como signo de sentimiento y de expresión, como gesto y lenguaje corporal que actúa teatralmente.



Fig. 93: *Macbeth dirigiéndose a matar a Duncan*, 1812, FÜSSLI, Tate, London.

.-Por la intensificación de los aspectos expresionistas del episodio, críticos contemporáneos, no sin sarcasmo, consideraron coherente que Füssli eligiera unos temas tan acordes con su “locura”.

La escena teatral con la correspondiente iluminación sobre un fondo negro, recuerda, en mayor medida que cualquier obra de un pintor europeo, los inquietantes murales que se encuentran en la Quinta del Sordo realizados unos años después.



Fig. 94: *Lady Macbeth sonámbula*, 1849-50, Eugène DELACROIX, Galerie d'Art Beaverbrook, Fredericton (New Brunswick).

.-Esta obra de Delacroix fue muy exaltada por la eliminación de cualquier anécdota y por haber empleado de manera extraordinariamente eficaz el pequeño formato. Los críticos contemporáneos la citaron como modelo del principio antiacadémico, según el cual la grandeza de una obra no reside en sus dimensiones sino en el efecto que produce, dado que, según Théophile Gautier, la silenciosa figura de la sonámbula tenía más energía que muchas figuras enormes, en ella había “algo extraño, desatinado, automático”, y por eso fascinante, que expresaba todo el horror del drama shakespeariano “con dos pinceladas”.

X-2. FAUSTO

Macbeth mata por el poder, Fausto vende su alma por conseguirlo. La soledad de los personajes macbethianos es terrenal, porque así querían que fuera su dominio. Los personajes fáusticos tienen, por el contrario, una dimensión cosmogónica. Conciben el poder más allá de las limitaciones de la Humanidad. De ahí su extraordinaria y excelsa desmesura.

Para Rollo May¹¹⁵ el elocuente mito de Fausto satisfizo las más profundas necesidades psicológicas y espirituales de la Europa en transición de la Edad Media al Renacimiento y a la Reforma. Fausto se convirtió en el relato mítico por excelencia de los pueblos del norte¹¹⁶.

Se escribieron varias versiones del mito: *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe, publicada en 1591¹¹⁷; y el *Fausto* de Goethe, cuya primera mitad se publicó en 1808 y la segunda en 1833. Durante la segunda Guerra Mundial, Thomas Mann escribió su propia versión, *Doctor Faustus*, publicada en 1947. Además, el mito se ha extendido ampliamente gracias a la ópera, la filosofía y todo tipo de creaciones literarias. *El Don Giovanni* de Mozart es una versión musical de la leyenda de Fausto.

¹¹⁵ MAY, R., o. cit. p. 201.

¹¹⁶ "El era un hombre nacido de esa revolución espiritual y psicológica, que participaba del anhelo por el conocimiento que le proporcionaba la magia. Este Fausto mítico llevará a la práctica su sed de conocimientos durante veinticuatro años de poder terrenal. Pero a costa de vender su alma a Lucifer...El mito debió de mostrar a esta figura como representación de los miedos y esperanzas de esos ciudadanos, pues Fausto consigue su gran ambición de participar del poder divino. Luego aparece una forma de catarsis que calma sus miedos y culpas al verse castigado al final de sus veinticuatro años de poder mágico" Cf.: MAY R., o. cit., p. 204.

¹¹⁷ MARLOWE, C., *La trágica historia del doctor Fausto*, Icaria, Barcelona, 1992.

Todas las recreaciones literarias se sucedieron a partir de la muerte del ciudadano Georg Faust, un científico peculiar y extravagante en el contexto de la sociedad germánica de la primera mitad del siglo XVI. Nacido aproximadamente en 1480 y fallecido unos sesenta años después, se dedicó a la alquimia, la nigromancia y la adivinación¹¹⁸. Convertida muy pronto en materia de leyenda (fig. 95), su vida es recogida en un libro popular y anónimo, impreso en Frankfurt en 1587. Esta biografía anónima ya aportaba la fascinante idea del contacto carnal que Fausto experimentaba con la mítica Helena de Troya (con la que llega a tener un hijo) y establecía la conclusión moralizante de la inexorable condena del sabio.

¹¹⁸ La astrología, la magia y la alquimia son disciplinas esotéricas (es decir, reservadas a un pequeño círculo de iniciados) Entre los inicios de la civilización y el siglo XVIII fueron vistas como un instrumento importante de saber, que permitía al sabio o al iniciado captar las leyes que gobiernan el cosmos, o ahondar en el misterio del nacimiento de la vida y del destino individual. Todo ello hizo que ocuparan un lugar central en el sistema del saber, y se abordaran con una actitud ambivalente, caracterizada por una mezcla de temor y respeto tanto en las clases dominantes como en las masas incultas. Artísticamente, ya se tiene constancia del interés por estas formas de conocimiento en la Edad Media, tras el renacimiento de la “fe en los astros” transmitido al occidente Latino por los filósofos árabes. Así lo demuestran los grandes ciclos pictóricos de contenido astrológico que se han conservado en las cortes y municipios italianos, como los frescos del Palazzo della Ragione de Padua, basados en una descripción de la bóveda celeste de matriz oriental, o el Salón de los Meses del palacio Schifanoia, inspirado en el descubrimiento de los clásicos griegos y latinos y su mitología. Entre los siglos XIV y XVI, las imágenes de tipo alegórico y simbólico pasan a incorporar contenidos esotéricos de procedencia hermética, alquímica y cabalística, disciplinas estrechamente relacionadas entre sí cuyo objetivo era profundizar en los secretos de la vida, estableciendo una correlación entre la creación natural y la creación artística. Basta pensar en la traducción del *Corpus Hermeticum* y la filosofía platónica en la Florencia de los Médicis, fuente constante de inspiración para artistas y pensadores, de Rafael a Miguel Ángel y de Piero di Cosimo a Sandro Botticelli. También el arte veneto y flamenco se movió por intereses esotéricos, a través del encuentro entre los círculos humanistas italianos y los del otro lado de los Alpes, sin olvidar la difusión de la **literatura hermética** (fig. 96) Entre los siglos XVIII y XIX, la iconografía esotérica recibió un nuevo impulso con la ilustración de los tratados de alquimia y las obras visionarias de pintores como Füssli y Blake, pero hubo que esperar al siglo XX para que algunas corrientes artísticas como el surrealismo manifestaran el deseo de enlazar con el pasado en sus principios artísticos y creativos. Q.V.: BATTISTINI, M., “Astrología, magia, alquimia” en *Diccionarios del Arte*, Electa, Barcelona, 2005.

X-2.1 Fausto de Marlowe

El dramaturgo inglés Christofer Marlowe escribió, siete años después de publicado el libro de Frankfurt, una tragedia descreída y atea, que pervertía las más evidentes connotaciones moralistas del discurso con una buena dosis de sentido del humor. Para Fausto de Marlowe, el pacto con el Demonio no sólo supone el rechazo de una ciencia que ha sido incapaz de explicarle nada interesante a propósito del mundo, sino también la posibilidad de experimentar el poder en todas sus dimensiones. Cuando el ángel del bien le ruega a Fausto una vez más que se arrepienta, mientras que el mal afirma que debe continuar adelante; Fausto responde: Mi corazón está endurecido/ no me puedo arrepentir.

Para May¹¹⁹, este corazón endurecido que es incapaz de amar, expresa el aspecto patriarcal de la energía que buscaban los hombres renacentistas interesados en el poder, la ambición y la autoafirmación. Por ello, la propia naturaleza patriarcal del poder de Fausto, impide el amor a Helena de Troya. ¿Cómo puede uno amar de verdad cuando el motivo no es el amor sino el poder?

Pero el pacto de Fausto (fig. 97) se limita a veinticuatro años, “*que Fausto no siempre los aprovecha de la manera que esperaríamos*”¹²⁰. El carácter casi travieso del personaje limita paradójicamente el alcance de su poder: Fausto utiliza las ayudas del Demonio en escenas arriesgadas, divertidas, llenas de eficacia teatral. Marlowe conseguía con hallazgos como éste una obra rápida y atractiva, resuelta a un ritmo próximo al de una comedia, fundamentada en una libre sucesión de escenas elisabetianas y culmina con el impresionante monólogo final de Fausto.

¹¹⁹ MAY, R., o. cit., pp. 210-12.

¹²⁰ Cf.: Balló, J., Pérez, X., o. cit. p. 222.

En sus versos se presenta al personaje cavilando y reconsiderando los efectos de su pacto, en un intento inútil de aplazar la llegada de la hora fatídica en que debe ser llevado al infierno.

...¡Alzate, álzate de nuevo, ojo de la hermosa naturaleza,
Y dame un día sin término; o que esta hora se torne
Un año, un mes, una semana, un solo día,
Para que Fausto pueda arrepentirse y salvar el alma!¹²¹
*O lente, lente currite noctis equi...*¹²²

¹²¹ Acto V, *Fausto*, de Marlowe, Catedra, Madrid 2004, p.173.

¹²² ¡Oh, galopad, galopad despacio, caballos de la noche! La cita está tomada de Ovidio, *Amores*, I, XIII, 40, donde el poeta pide una noche eterna en brazos de su amada. Constituye, pues, una de las ironías más logradas del texto de Marlowe.

The Tragicall History of the Life and Death

of *Doctor Faustus*.

Written by *Ch. Mar.*



LONDON,
Printed for *John Wright*, and are to be sold at his Shop
without Newgate, at the sign of the
Bull. 1616

Fig. 95: Frontispicio grabado. Portada de la edición de 1616. Único ejemplar en la Biblioteca Británica de Londres.



Fig. 96: *El sueño del pastor*, 1793, Joham Heinrich Füssli, Tate Gallery, Londres.

.-Son la fuente de inspiración de muchos ciclos pictóricos de carácter profano, del Renacimiento a la Ilustración. A finales del siglo XIX fueron el tema favorito de los prerrafaelistas.

Los poemas y narraciones esotéricos se difundieron por el mundo antiguo desde la aparición de la escritura. La *Iliada* y la *Odisea*, las *Argonáuticas* y la *Eneida* contienen numerosos episodios de naturaleza mágica, como el descenso del héroe al inframundo, la conquista de talismanes capaces de otorgar la inmortalidad o el poder. En la Antigüedad tardía, el interés manifiesto por los filósofos y literatos hacia Egipto y sus cultos místéricos inspiró a Plutarco y Apuleyo dos novelas, el *De Iside et Osiride* y las *Metamorfosis*, cuya larga fortuna las llevó posteriormente a ser utilizadas como fuentes de inspiración de muchos

ciclos pictóricos. Los principales textos iniciáticos de la Edad Media son el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung y la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, que abordan en clave alegórica la elevación espiritual del alma humana a través del conocimiento y la observación de los preceptos de los rosacruces. Estos poemas dan fe del nexo entre las ciencias ocultas y la esfera del poder (secular o religioso), reservado a los iniciados el descubrimiento del mensaje oculto bajo los meandros de la narración alegórica.

La *Hypnerotomachia Poliphili* (que cuenta la iniciación de un joven en los misterios del amor), el *Paraíso perdido* de Milton y el *Fausto* de Goethe completan la serie de los textos iniciáticos más prestigiosos que tiene la tradición occidental.



Fig. 97: *Mefistófeles se aparece ante Fausto*, 1826-27, Eugène DELACROIX, Colección Wallance, Londres.

.-La gigantesca figura de Mefistófeles se detiene altiva y sonriente delante de un asustado Fausto, que aún mantiene abierto su libro de magia. La pequeña pintura se inspira en la primera escena de la primera parte del drama en que Mefistófeles aparece por primera vez ante Fausto con forma humana. La escena está ambientada en el estudio de Fausto, caracterizado por una gran cantidad de extraños artilugios, libros y objetos varios, adecuados a la mente y a la erudición insaciable del personaje. Es tratada por Delacroix de manera casi cómica y esquemática con tonos de color muy vivos, en especial en el traje de Mefistófeles.

X-2. 2 Fausto de Goethe

W. Goethe (fig. 98) recuperó el personaje de Fausto en una compleja pieza dramática que utilizaba la escena como un espacio de investigación y síntesis para una serie de reflexiones filosóficas, literarias, políticas y de preceptiva estética, hasta configurar una obra total que evoluciona en paralelo a la vida del poeta.

En el Fausto de Goethe¹²³, se inicia con un diálogo del Demonio para que tienta al ilustre doctor Fausto, insaciable perseguidor de la verdad a través de la ciencia. A Fausto entregado a las prácticas mágicas para obtener el saber, se le aparece Mefistófeles en su gabinete de trabajo (fig. 99) (ésta es una de las imágenes más arquetípicas y fijas en todo el argumento ya establecida teatralmente por Marlowe) y le formula la inevitable proposición: Fausto conseguirá sabiduría y poder a cambio de condenar su alma. Pero, a diferencia del personaje de Marlowe, el nuevo Fausto no tiene un plazo temporal para morir. En este caso el pacto se convierte en una especie de apuesta: en el momento en que Fausto encuentre un instante de plenitud (cuando su ansia de absoluto quede saciada), entregará su alma al Diablo. Después de haber sellado con su propia sangre el pacto, Fausto inicia su nueva vida, en compañía siempre de Mefistófeles. Este es quien, al descubrir que sin juventud las tentaciones carnales no cristalizan en el ánimo de Fausto, le quita, por iniciativa propia, unos cuantos años de encima.

¹²³ GOETHE, J. W. von, *Fausto*, Aguilar, Madrid, 1988.

La primera parte de la obra se centra esencialmente en la relación entre Fausto y Margarita (fig. 100), una joven de la que se enamora, a la que seduce y deja embarazada. Con la complicidad de Mefistófeles, que interviene en un duelo a espada, Fausto se deshace del vengativo hermano de la joven y permite que ésta sea condenada por sus conciudadanos como pecadora e infanticida (su hijo muere ahogado en sus brazos). Pero el alma de la joven será transportada finalmente por los ángeles al cielo, mientras Mefistófeles le pide a Fausto que le siga¹²⁴.

En la segunda parte, Fausto atraviesa en su trayectoria ascendente, el universo de la economía, la sexualidad y el poder político. Hay una travesía en solitario por la región que Goethe denomina de las Madres (un espacio de una pureza platónica), viaja al pasado clásico y hace el amor con la mítica Helena¹²⁵ de Troya, con la que concibe un hijo, que muere poco después. Devuelto a su tiempo, Fausto progresa constantemente en riqueza, poder y conocimientos, y llega a una plácida vejez dedicada a proyectos políticos, que culminan en una intervención urbanística: la contención y canalización de un impetuoso brazo de mar en un puerto artificial. Presintiendo el carácter benéfico y humanitario de esta última acción, el personaje (ya ciego, desinteresado del mundo efímero de las apariencias) expira en un instante de inesperada plenitud. Fausto ha

¹²⁴ Este episodio es interferido por escenas ajenas a la intriga central, de las cuales ha alcanzado especial fama la presencia de Fausto y Mefistófeles en la noche de Walpurgis, **aquejarre** (fig. 101) en que un conjunto de fuerzas demoniacas se congrega en un orgiástico paisaje infernal.

¹²⁵ Helena en griego significa "forma de las formas". *"La forma de las formas participa en el universo de la reproducción de las especies. Aparece en la sonrisa de la Gioconda, en el lienzo de Leonardo, si bien es el artista quien refleja su capacidad de intuición. Aquella en cuya matriz se crea la vida, la que lleva consigo la implantación, que alterna entre la sabiduría y la magia"*. Cf.: Rollo May. o. cit., p. 228.

acabado por encontrar lo absoluto en el presentimiento de un acto desinteresado y amoroso.

Ante este final, nos sorprende inmediatamente el hecho de que el Fausto de Marlowe acabe en el infierno, ¡mientras que en el mito de Goethe asciende al cielo! Y es que todo mito de la historia humana debe interpretarse según las necesidades de la sociedad que refleja. La humanidad no cesará de crear ficciones con héroes fáusticos que intentan la conquista de la totalidad y llevan el proyecto de Fausto hasta sus últimas consecuencias.



Fig. 98: *Johann Wolfgang von Goethe*. Andy WARHOL, 1982, Casa de Goethe, Roma.

.-Warhol, con sus característicos colores acrílicos, idénticos para series de figuras que retratan a personajes muy diversos por talante y por cronología, reproduce y altera la cabeza del retrato de J. H. W. Tischbein (1785), haciéndola más escultórica y corruptible al mismo tiempo, mediante el típico desdoblamiento de los trazos.

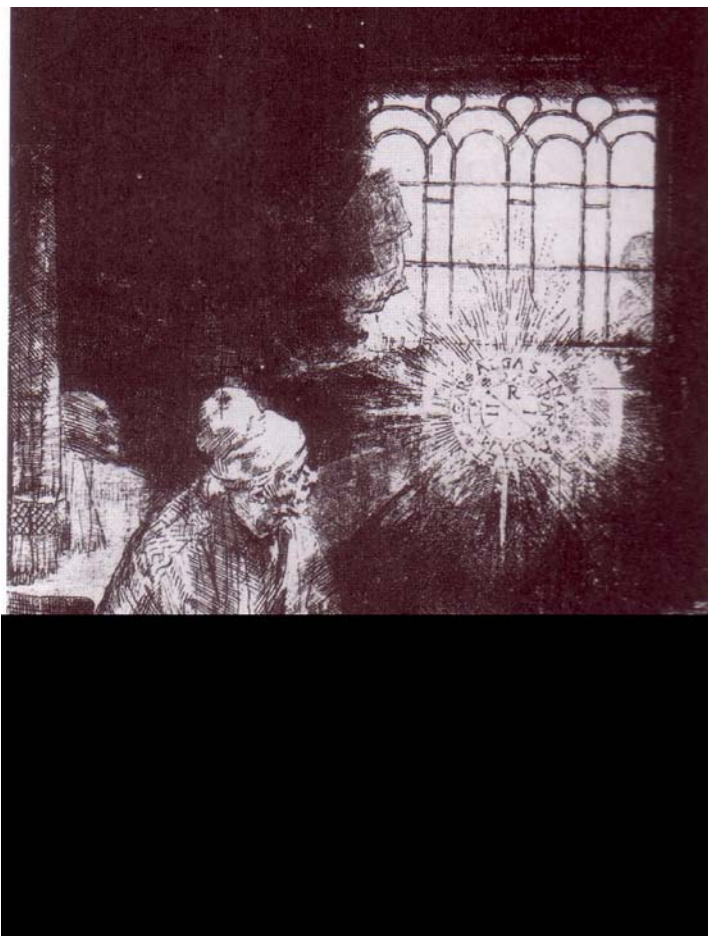


Fig. 99: REMBRANDT, von Rijn, *Fausto*, aguafuerte punta seca y buril, sin firma ni fecha, c.1652, 230 x 160 mm. Se conserva la plancha en una colección privada holandesa. Biblioteca Nacional de Francia, Estampes, Rés. Cb 13^a.

.-El primer nombre que se elaboró, aparece como “*Retrato de un filósofo, o doctor, conocido en Holanda como Dr. Fautrieus*” en 1790. Goethe ilustró la portada de su obra homónima con una copia de ésta estampa.

En el primer estado realizado sólo con aguafuerte y punta seca. En el segundo estado se retoca la plancha con buril al haberse deteriorado la punta seca. Papel Japón dorado.

Rembrandt plantea en esta estampa un juego de luces y sombras poco frecuente. La luminosidad no procede sólo del fondo de la ventana y de la aparición, sino que también existe un foco de luz situado en la parte superior del plano del espectador, que convierte en casi blancos los objetos que hay al lado y encima de la mesa de primer término. Esto le obliga a tratarlos de una manera muy sintética como si, al estar tan iluminados, perdieran el volumen, se hicieran planos, y sus formas se simplificaran. Los trazos que utiliza en el primer plano son muy simples. Por el contrario, las formas que se adivinan al fondo y que rodean la aparición están hechas a base de un entramado finísimo de líneas muy juntas. Al colocar al personaje y la mesa en un escorzo pronunciado, Rembrandt consigue que la estancia dé una sensación de tridimensionalidad. El autor acentúa con punta seca determinadas zonas, como la parte baja de las mangas, para contrastarlas con la parte de arriba, iluminada por el rayo de luz que procede de la aparición y se proyecta con toda su fuerza sobre el turbante blanco del sabio.

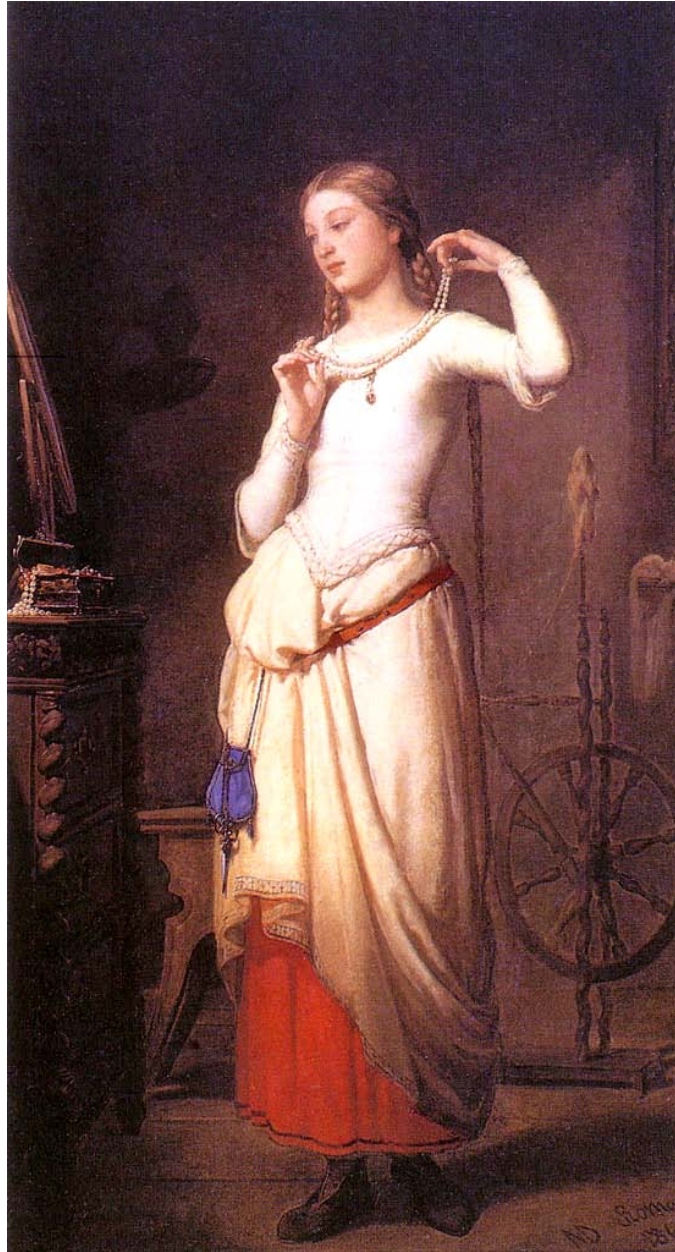


Fig. 100: *Margarita delante del espejo*, 1896, Manuel DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ. Museo de Jaén.

.-La pintura recoge todos los motivos estéticos de la situación y aborda la escena de la tarde de la primera parte en que Margarita encuentra el cofre de joyas que le ha dejado Mefistófeles.



Fig. 101: *Aquelarre*, 1797-98, Francisco de GOYA, Oleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid.

.-El sabat, presenta algunos rastros de los ritos místicos en honor de Artemis y Dionisos, expresiones del aspecto subterráneo e inconsciente de la naturaleza y la psique.

El sabat es un reencuentro nocturno de brujas y brujos, que acuden a la reunión prohibida montados en animales reales (asnos y machos cabríos), y fantásticos (dragones y basiliscos), o bien volando en palos de escoba. Para realizar sus vuelos mágicos, las brujas untaban el palo, y a sí mismas, con un aceite narcótico y alucinógeno. El macho cabrío (a la izquierda de la imagen), oficiante e ídolo del rito satánico, es una transfiguración del demonio¹²⁶.

Goya se adelanta sobremanera a la evolución artística de su época. Después de su primera enfermedad que le dejó sordo, sufrió un cambio:

¹²⁶ BATTISTINI, M., o. cit., Electa, Barcelona, 2005, p. 187.

comenzó a pintar cuadros sin encargo con motivos que no podía plasmar en las obras por encargo. Cubre dos salas de su nueva casa, y pinta al óleo sobre revoque catorce cuadros visionarios, no destinados al público y con los que Goya se recluye. Tiempo después las *Pinturas Negras* fueron extraídas del muro y llevadas a lienzo; hoy se encuentran en el Museo del Prado. Todas comparten las mismas características mímicas: los ojos muy abiertos, que dejan ver el blanco por encima y por debajo de la pupila, y la boca abierta. Goya no tiene consideración alguna, trabaja con pinceladas gruesas y presenta la acción en toda su brutalidad, como una lúgubre pesadilla. Algunas de sus visiones fantásticas son consideradas como acusaciones contra los poderes de la estupidez y la reacción, de la opresión y la crueldad humana que observó Goya en España.

Pero lo más destacado, en mi opinión, es su ruptura con la tradición: pasó a sentirse en libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho antes. Creó simplemente una imagen, como si fuera un poema. Los artistas entraban en una nueva dimensión del arte.

X-2. 3 La búsqueda de lo absoluto

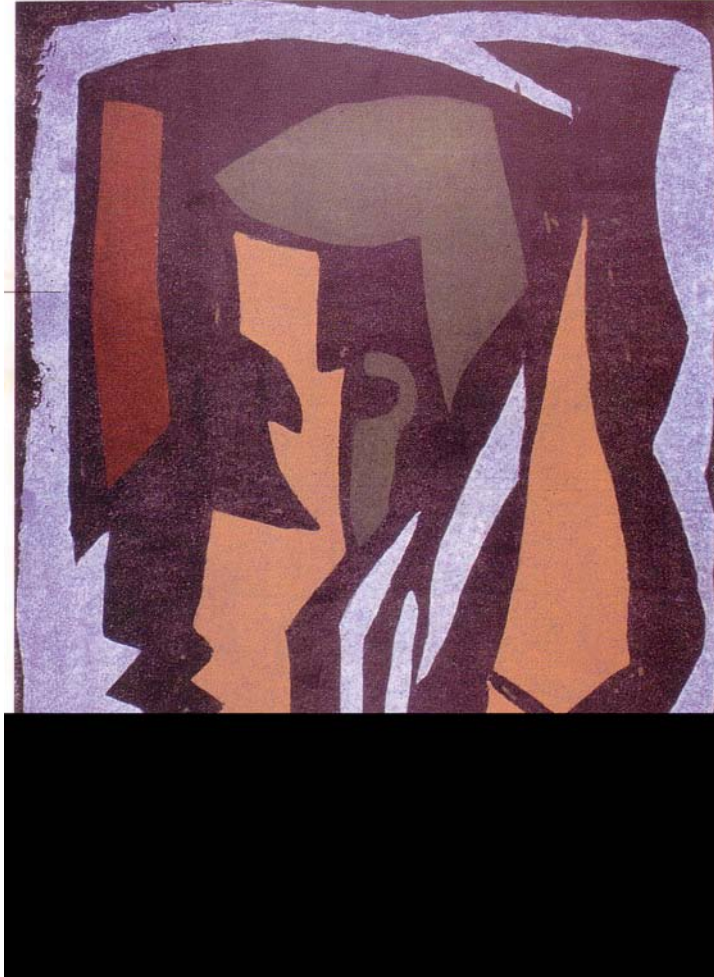
Fausto, hombre totalizador e infatigable se adelanta y anuncia, a los grandes viajeros de finales de siglo, del Peter Gynt de Ibsen al capitán Achab del *Moby Dick* de Melville. Pero a partir de sus relaciones con el espíritu del mal, *Fausto* prepara también la crítica que, desde el siglo XX, la cultura humanista emprenderá contra los resultados de su proyecto.

Junto a la concepción de la obra como crónica de un extraordinario viaje de búsqueda, hay que entenderla también como un gran diálogo entre el espíritu idealista del hombre y la tentación del mal: un diálogo inherente a toda la gran tradición germana de lo fantástico, y a la intelectualización moderna que llega hasta el *Daimon* de Herman Hesse. A la luz de la expansión del mal en la sociedad germana es como Thomas Mann, en la emblemática novela *Doktor Faustus*, recrea la historia de un músico que encuentra su inspiración a través de un pacto con el Demonio, en el contexto del asentamiento político del nazismo. A las ventajas del pacto (el triunfo del arte), Mann opone aquí las servidumbres con el poder demoníaco, y realiza una gran parábola de los acontecimientos vividos por la Europa de entreguerras bajo la perspectiva dolorosa de una grande y necesaria crítica al megalómano mito de la raza. El nazismo parece la monstruosa consecuencia de la perversión de un fáustico ideal de totalidad en una mefistofélica ideología totalitaria.

Era la Alemania que había aportado tan grandes contribuciones al arte, la filosofía, la música y la ciencia. Esta magnificencia hizo posible que Hegel afirmara, un siglo antes de Hitler y los nazis, que la cumbre de todos los logros evolutivos era Alemania y su cultura suprema. Esta

Alemania era el Ícaro que se elevó demasiado y precipitó su muerte y destrucción con el nazismo. En contraposición a Hegel encontramos la sátira del lenguaje de Karl Kraus; comenta al respecto George Steiner¹²⁷: *“Kraus se propuso mostrar cómo una civilización “se habla” literalmente hasta la sórdida muerte. Maniacamente riguroso en cuanto a observar la decadencia léxica y gramatical del discurso literario, periodístico, político y legal. Su oído era tan agudo que captó en la ampulosidad y lo Kitsch, el falso lirismo y la jerga pseudocientífica de la Viena y el Berlín anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial, el basso ostinato del inminente desastre”*.

¹²⁷ STEINER, G., *Presencias reales*, Destino, Barcelona 2001, pp. 146-147.



.-Fausto y Mefisto, Friedrich KARL GOTSCH, Casa de Goethe, Roma.

.-En su tendencia a reducir a mera abstracción formal cualquier tema constituido, el arte contemporáneo anula todo detalle iconográfico y resuelve el conflicto entre personajes con una yuxtaposición de colores puros dentro de formas geométricas.

XI-EL ENCUENTRO CON EL LABERINTO

Una de las experiencias míticas más universales de la épica de todos los tiempos es el encuentro con el laberinto. Ya en Grecia, Teseo se introduce en el laberinto de Creta para matar al Minotauro (Fig. 102), y triunfa en la prueba gracias a la ayuda de Ariadna, que le tiende un hilo al que el héroe se ata para no perder nunca el rumbo. La ayuda de Ariadna es inteligente y racional, un sendero orientado que permite penetrar en el abismo con la garantía de retorno. Esta positivización de la aventura en la fortaleza infernal, hace que otros consigan su objetivo en su lucha contra un engranaje inexpugnable. Ulises, descubre la manera de atravesar las murallas de Troya gracias a la estratagema del caballo de madera. El motivo es refundido y utilizado con gran variedad imaginativa en toda la literatura medieval, que concibe la fortaleza enemiga como una ciudad del Demonio donde permanecen las doncellas atrapadas. Salvar las trampas y las reglas de esta arquitectura del mal es la empresa del héroe medieval.

XI-1. HÉROE MINIATURIZADO

*El castillo*¹²⁸ cuenta el intento de un hombre **por acceder al poder**. Con Kafka llegamos a una oposición radical a esa forma épica, antes descrita: K.¹²⁹ nos descubre que el asalto a la fortaleza es imposible, porque son las leyes del castillo las que han asaltado y poseído el mundo

¹²⁸ KAFKA, F., *El castillo*, Alianza, Madrid, 1992.

¹²⁹ Enigmática inicial que hace referencia al protagonista de *El castillo*, un ser corriente. Un hombre sólo enfrentado a una estructura universal, opaca e inmóvil.

exterior. El viaje de K. constituye una fracasada búsqueda de la orientación.

La aventura de K. es reiterativa y concéntrica. El pueblo adonde ha llegado está dominado por un conde que lo gobierna desde el castillo. El agrimensor K. es recibido (como suele ocurrir con el forastero) con notoria hostilidad por parte de los habitantes de la comunidad; el hombre sostiene y demuestra que ha sido contratado por el propio conde, pero su intento por ponerse en contacto con las instancias del poder que le han hecho venir se ve saboteado por la burocracia intermedia. Todo lo que K. parece desear a lo largo de su aventura es alcanzar un lugar normal, integrarse en el engranaje social a que ha sido destinado, convertir la red laberíntica en espacio para un hogar. Pero sus infructuosas idas al castillo le llevan al descubrimiento de una fortaleza burocrática llena de funcionarios pasivos, caracterizados por la inmovilidad mental...; derrotado y cansado regresa al pueblo...La novela concluye como una obra inacabada, al igual que *El proceso*, que también concluye de la misma manera enigmática, y que se considera una obra complementaria; si la primera cuenta el intento del hombre por acceder al poder, en la segunda, cuenta el intento del poder para absorber y anular al hombre. Dos situaciones invertidas, -un poder que se oculta, un poder del cual el hombre no puede ocultarse-, que muestran un mismo sentimiento pesimista sobre la existencia.

Ese silencio enigmático de las obras inacabadas, es interpretado por estudiosos como George Steiner¹³⁰, como una consecuencia de las parábolas que nos hablan del inevitable paso del lenguaje a través de

¹³⁰ STEINER, G., o. cit., p. 148.

nuestra conciencia y nuestros actos, y la consiguiente desviación de la verdad por las mentiras, las hipocresías, las crueldades y la vacuidad burocrática cuyo uso por parte del hombre infecta las palabras. El silencio es más verdadero, aunque aquí también desesperación.

Su condición de verdad está situada como punto de fuga en las artes de la perspectiva. Para visualizar esta idea encontramos un grabado de M. C. Escher, “cubo de escalera” (fig. 103), que parece ilustrar el retorcido y entramado laberinto de la existencia, lleno de encrucijadas y sinuosidades. Sobre el ilimitado diagrama de la escalera, hacia arriba o hacia abajo, unos animalillos, que Escher los llama “wenteleefjees”, palabra que significa algo así como “animalillos cachivache” (fig. 104), bien mediante tres pares de piernas, bien deslizándose enrollados como una rueda, avanzan con torpes evoluciones. Con respecto a cada animalillo,-explica Bruno Ernst¹³¹-*“puede determinarse con exactitud si el punto de fuga es el cénit, el nadir, o bien el punto más lejano...”*

El paradigma Kafkiano de la aventura laberíntica constituye una forma de enunciación contemporánea del no-sentido, la pérdida no tanto de los valores como de la dirección hacia donde éstos apuntan. K., imposibilitado de realizar ninguna acción heroica, mesiánica o de alcance metafísico, descubre la patética inutilidad de su empresa. Comprender el alcance dramático de esta singladura significa también descubrir un argumento nacido en el siglo XX y sin precedentes: la aventura por el océano de la desolación, la abolición total del concepto de hogar (el de la

¹³¹ ERNST, B., *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*, Taschen, Hamburgo 1994, pp. 55-56.

Odisea) y la conversión del mundo, en su totalidad, en un espacio para la extranjería.



Fig. 102: Teseo protegido por Atenea acabando con el Minotauro. Aisón, s. III a. C., Museo Arqueológico de Madrid.

.-Teseo no posee atributos peculiares, pero suele empuñar una clava semejante a la de Hércules. Se le representa generalmente mientras combate contra el Minotauro. Después de la aventura del Minotauro llevó a Ariadna consigo y la abandonó en Naxos.

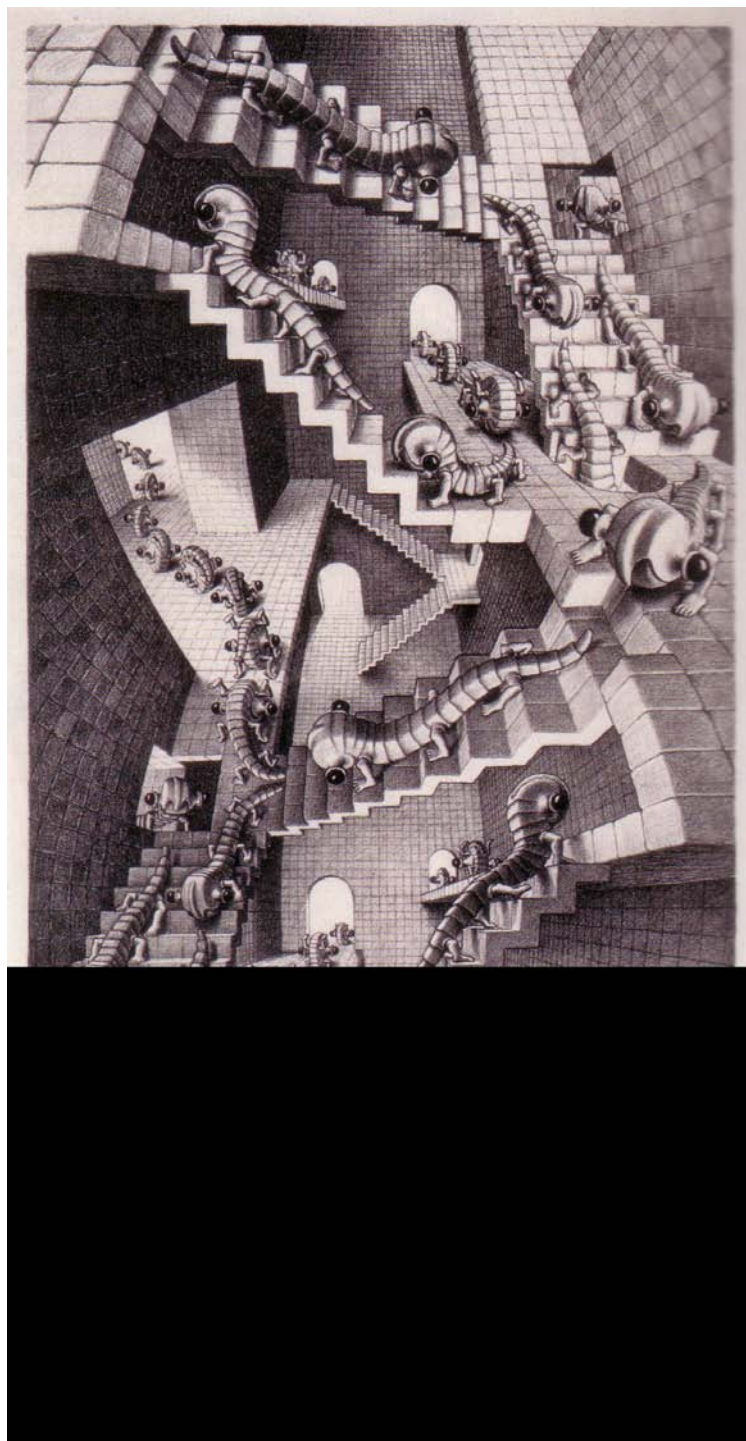


Fig. 103: *Casa de las escalera, o Cubo de escalera*, 1951, M. C. ESCHER.

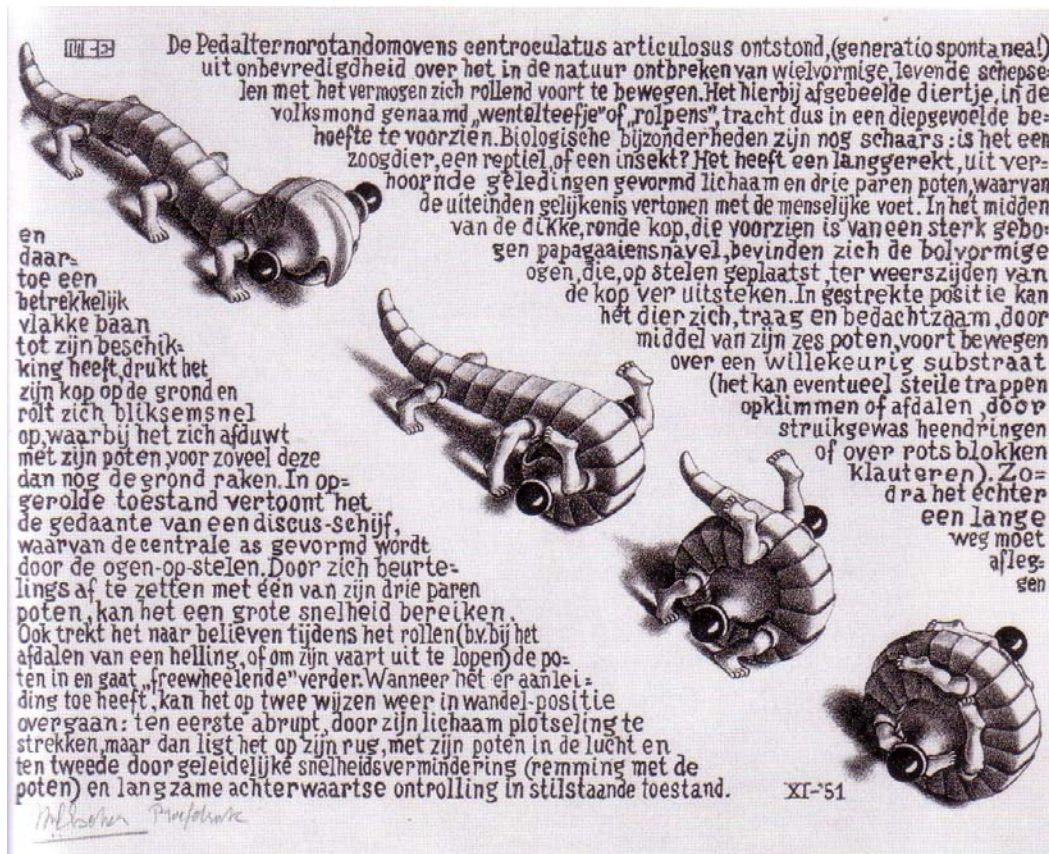


Fig. 104: *Wenteleefjes* o *Los animalillos-cachivache* rodantes, para cubo de escalera.

XII-CONCLUSIONES

Queremos subrayar en ésta segunda parte, la importancia de la Mitología clásica como herencia cultural de inmensa riqueza, que ha tenido desde el mundo antiguo con enorme trascendencia en todas las artes. En este sentido se debe destacar el doble camino que ha seguido el mito, pues si es cierto que la literatura ha influido en las artes plásticas también lo es que aquéllas han influido en la primera, y así, Ovidio, en cuyos relatos se han inspirado multitud de artistas, se basó muchas veces para su composición en representaciones artísticas, como se deduce del interesantísimo artículo de H. Herter "Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst"¹³² en el que trata la relación de Ovidio con las artes plásticas.

Los relatos míticos hunden sus raíces en los albores de la civilización de los pueblos, expresando su propia concepción del mundo y de la propia historia, dando vida a leyendas, derivadas de aquella forma primigenia de conocimiento a través de la cual el individuo describe los fenómenos de la naturaleza y de la vida; animándolos y personificándolos a través de la propia imaginación. Transmitidos en el tiempo hasta convertirse en un precioso patrimonio intelectual de las diferentes civilizaciones. Tal patrimonio de relatos fantásticos ha encontrado una correspondencia directa en la poesía, en la literatura y en las artes plásticas como ya hemos expresado anteriormente. Este recorrido lo hemos hecho a modo de viaje cronológico, a través de los relatos heroicos que hemos seleccionado, con el fin de seguir una lógica itinerante, aunque sepamos que no es el único sistema que cabe

¹³² En *Ovidiana, recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, par N. I. Herescu, Les Belles Lettres, París 1958.

proponer. La disposición no es taxativa ni imperativa: no hay una jerarquía entre unos y otros.

La cadena narrativa que se desprende en este periplo heroico, en la que cada eslabón evoca los modelos narrativos anteriores, pone en escena la frescura del arte, que sugiere una manera contemporánea (en cada momento histórico), de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado.

Es muy poco lo que aún sabemos sobre el modo en que se difunden las ideas, el modo en que primero se destilan en eslóganes que a su vez orientan las actitudes de los hombres hacia determinados valores y normas. De esta manera, a lo que parece, es como el filósofo influye sobre las acciones de sus contemporáneos, en un proceso casi de control remoto: El arte y la literatura modernos brindan diversos ejemplos interesantes de este tipo de influencia. Las representaciones de teorías como las de Freud o Jung desbordan el pequeño círculo de los que leen y entienden los escritos técnicos en los que en un principio fueron expuestas estas ideas. Algunos de los lemas de estas teorías se vieron distorsionados hasta hacerse irreconocibles, pero eso no les privó de fascinación e influjo. El atractivo y efecto de palabras “platónicas” como *Idea* o *furore* bien pueden compararse a los de términos como “inconsciente”, “símbolo”, “patrón” o “integración”, que se cargan de una significación vaga, pero emotiva. Esta influencia va trastocando la condición del artista y la concepción del arte. Es más bien de este modo indirecto que a través de enseñanzas detalladas como cabe imaginar que

las actitudes metafísicas hacia el símbolo influyeran en la perspectiva del artista.

Desde Gilgamesh hasta Kafka hemos seguido una simbología que expresa el conflicto íntimo del ser humano. De las luchas interiores y exteriores que libra el hombre en la conquista de su personalidad. De esa manera el héroe mismo y su lucha representan a la humanidad entera en su historia y en su impulso evolutivo. Por ello está profundamente enraizada en la memoria de la colectividad moderna manteniendo invariable su fascinación.

Son historias que nos hablan de héroes¹³³, que actúan de este y aquel otro modo bajo tensiones opuestas; que tratan de algo digno de consideración, no de mera peripecia: debe haber alguna relación con la “situación humana” de todos los tiempos. El drama del poder nos lleva a la reflexión sobre la identidad y su pérdida. La última escala del viaje alude a la búsqueda obsesiva por conocer los secretos del arte, el descenso al infierno de la creación.

II

En la plasmación de las artes plásticas de escenas de las obras maestras literarias, se puede apreciar las diferentes formas de visualización e interpretación en obras de arte de todos los tiempos y en las técnicas más diversas. También se advierte una bifurcación: las obras más acordes con su tiempo y que reflejan mejor su gusto son inmediatamente traducidas en imágenes por el arte contemporáneo,

¹³³ Siempre hay un elemento **incalculable** en cualquier individuo, sea real o imaginario; de otro modo, no sería un individuo, sino un “tipo”.

mientras que las obras de mayor alcance innovador son acogidas solo con retraso.

Distinguimos dos líneas de interpretación. Por una parte, la tendencia a respetar la grandeza del texto, con énfasis expresivos. Por la otra, hay una línea contraria, que pretende *domesticar* el texto llevándolo a una sensibilidad más común, a través de la simplificación narrativa en pequeñas escenas de género. Otro aspecto, digno de interés por sus aspectos imprevistos, reside en el hecho de que la fortuna figurativa no necesariamente acompaña las intenciones y los programas de los literatos, sino que sigue recorridos secundarios y más subterráneos. A veces la imagen se detiene y capta algunos aspectos recónditos del texto. Algunos lados emotivos e irracionales son así sacados a la luz y privilegiados por las artes, que los transforman en protagonistas de la figuración. En otros casos, al contrario, se asiste a la “normalización” con cierto enfriamiento decorativo de los contenidos narrativos.

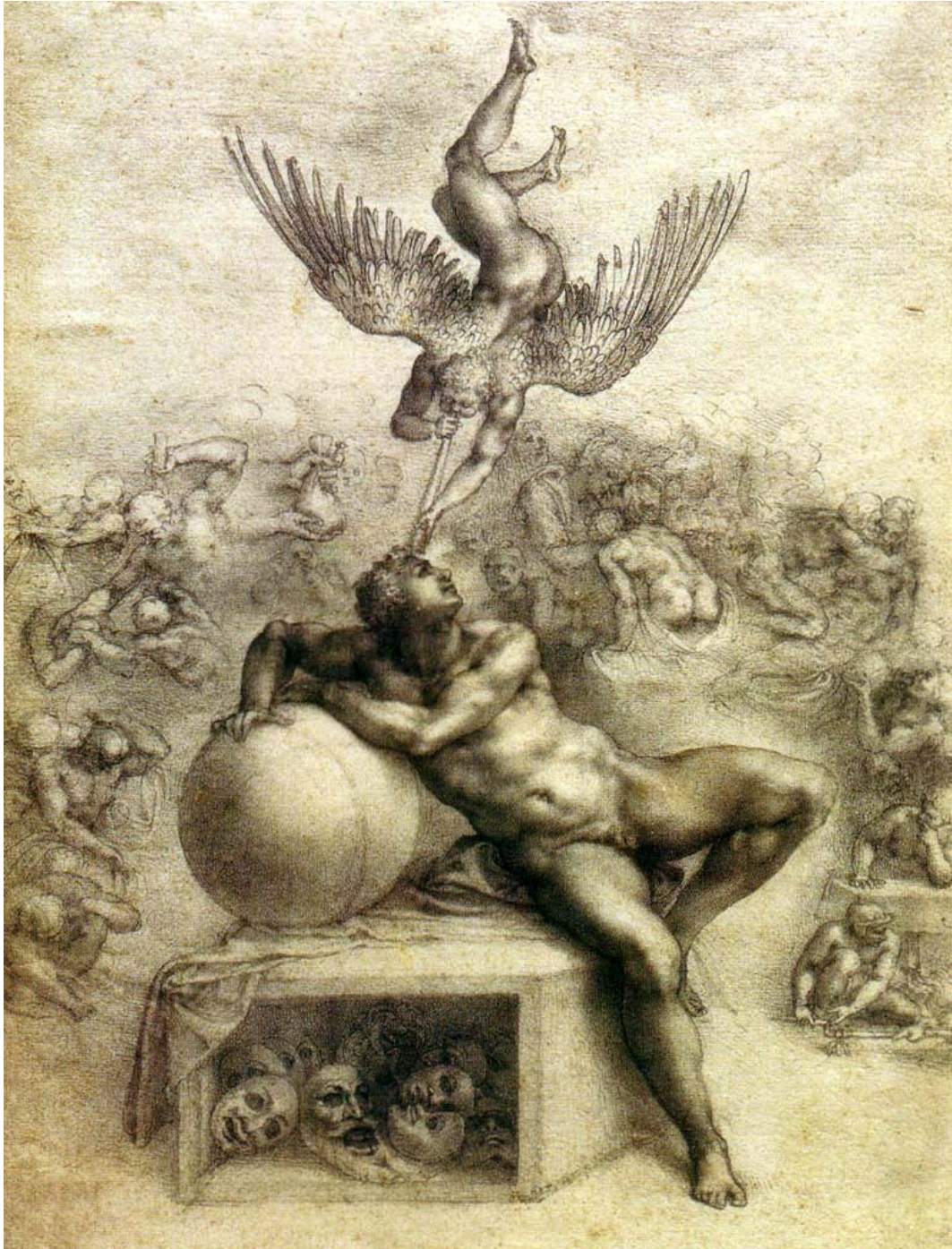
Por otro lado, hay que tener en cuenta el esfuerzo y el trabajo que hay en todo ello. Está claro que quien visita una galería de arte o una iglesia se encuentra en contacto directo con obras cargadas de historia y de significados simbólicos, pero observemos también su parte material: la hoja de oro encerrada en las láminas de vidrio de los mosaicos bizantinos, la lúcida y compacta policromía de un retablo flamenco... Estos elementos, de por sí fascinantes, no significan solamente momentos accesorios en la construcción de la obra, sino que están indisolublemente ligados al contexto histórico y a la personalidad del artista, y se convierten en vehículos materiales del lenguaje simbólico de las imágenes. Detrás

de cada obra, grande o pequeña, se esconde un trabajo infinito de investigación, numerosas pruebas, auténticas experimentaciones alquímicas.

Al considerar la vasta gama de visualizaciones de las obras maestras literarias, resulta siempre actual la *Lección* sobre la visibilidad de Italo Calvino, a quien le agradaba comparar a ciertos clásicos griegos y latinos, caracterizados por su ritmo y por la capacidad de imponerse a la imaginación, con los principios y las técnicas propias del cine: en la *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, cada verso le parecía a Calvino un fotograma lleno de estímulos visuales en movimiento.

3ª PARTE

HÉROE EN EL SÉPTIMO ARTE



.-El sueño de la Vida Humana, c.1533, Miguel Ángel, tiza negra sobre papel, Galería Courtauld, Londres.

Como arte más característico del siglo XX, hemos elegido el *Arte visual*. Las películas están compuestas de una serie de imágenes y sonidos combinados para provocar una respuesta emocional. Esta nueva forma de narrativa visual que trajo el siglo XX, depende del artista, (poeta de las imágenes), y su capacidad de transmitir su mensaje. Hemos seleccionado unas pocas sin ninguna premeditación, con la única finalidad de representar esa manera particular que tiene el cine, de transmitir los argumentos universales que hemos ido recorriendo en el presente trabajo. Este itinerario nos conducirá por algunos de los films más trascendentes de la historia del cine. Autores que desde diferentes países han sabido entender y proyectar la universalidad de sus historias. Películas que pueden aspirar con toda dignidad a dar a quienes las han hecho y a quienes las reciben: la emoción de saber comprender.

El cine nos demuestra la multiplicación simultánea de los relatos, su superposición, la total ausencia de jerarquía entre unos y otros. Recorren continentes, circulan por los géneros más diversos, en series reguladas o en poéticas de autor. El cine se ha manifestado como un magnífico receptor de los sentires humanos, en continua modernidad.

I-DESCENSO AL DÉDALO DE LO ABSURDO

En un arte espacial como el cine, la fortaleza laberíntica de Kafka adopta el formato de un grandioso decorado que miniaturiza al individuo. El argumento adquiere vida en el interior de un mundo de fuerzas descompensadas: contra la desmesura arquitectónica de una fortaleza hermética e inamovible, el hombre en solitario emprende la defensa de su identidad y de sus razones.

Orson Welles¹, en la adaptación de *El proceso*, convierte el mundo visual donde se desarrolla la aventura de Joseph K. (un hombre gris sometido a una acusación que jamás llega a determinar) en un infierno dantesco, asociable al de *El castillo*. El universo de *El proceso* (The Trial, 1962) es un decorado infinitamente grande que empequeñece la figura humana, siempre aislada. El protagonista (héroe miniaturizado) Anthony Perkins (fig. 105), abre y cierra puertas gigantescas, se enfrenta a muros elevados e inaccesibles, mantiene diálogos sin respuesta que Welles subraya gracias a la utilización de una profundidad focal de campo que actúa como un obstáculo inexpugnable para la comunicación. Toda esta

¹ WELLES, O., director y actor de cine (Wisconsin 1915 - Ucla 1985, EEUU), dirigió y adaptó el guión The Trial (El proceso) en 1962 basado en la novela *El castillo* de Kafka. Como actor, Welles es el vivo retrato de los ataques más atropelladores que se le pueden hacer al alma. Un ejemplo lo tenemos en lo que el productor Henry Jaglom plasmó sobre su gran amigo Welles en *Alguien a quien amar* (Someone to love 1987), en la que éste consintió en aparecer. Tanto Welles como Jaglom eran plenamente conscientes de esta circunstancia y sacaron el mayor provecho de ello. El argumento paternal e inteligente de Welles sobre la percepción sexista de la sociedad en el último carrete de la película es un dulce y embriagador broche de oro con el que completar la labor de toda una vida como actor y como pensador político. Y Jaglom acaba la película con una imagen muy representativa, sin sonido, silenciando de golpe esa increíble voz, a modo del más profundo tributo. El fragmento muestra a Welles feliz y sin prejuicios, riendo a carcajada limpia, dispuesto a perdonar, a reírse de sí mismo y a demostrar afecto por la vida.

tramoya manierista evoca la legalidad estable, estratificada y angustiosa, ante la cual sucumbe Joseph K².

Alfred Hitchcock³, es también un director de cine con héroes miniaturizados como protagonistas. Centra sus films en la imposibilidad del control del espacio, la descompensación entre un mundo político hecho de fuerzas legales y un mundo privado repleto de tragedias anónimas.

En una línea de comedia trepidante, *North by Northwest*⁴ es la gran obra de Hitchcock sobre el orden cotidiano amenazado por oscuras fuerzas burocráticas que hacen tambalearse la identidad. La orientación que el protagonista Roger Thornhill (Cary Grant) busca en su vida (invocada en el título original) exige el seguimiento de un itinerario, no tan concéntrico como el de *El Castillo*, pero hecho también de inescrutabilidad. El orden inicial -anunciado en los títulos de crédito sobre una fachada cartesiana de cuadrículas encristaladas- será progresivamente desmantelado. Una imagen poderosa anuncia cómo

² Este universo de la tecnología opresiva, es escenario predilecto de muchos cómicos -para ejercitar una crítica fustigadora-, Buster Keaton, Jerry Lewis o Roberto Benigni, han basado sus películas en la lucha radical del hombre solitario y digno contra el absurdo tecnocrático.

³ HITCHCOCK, A., director de cine (Londres 1899 - Beverly Hills 1980). Francois Truffaut en su libro sobre el cine de Hitchcock, nos comenta sobre el carácter y la personalidad del director: “Creo que Hitchcock...era un hombre especial por su físico, su espíritu, su moral y sus obsesiones. Era contrariamente a Chaplin, Ford, Rosellini o Hawks, un neurótico y no debió serle fácil imponer su neurosis al mundo...Alfred Hitchcock realizaba un verdadero esfuerzo llevando al público a identificarse con el joven protagonista y seductor mientras que él, Hitchcock, se identificaba casi siempre con el secundario, con el hombre equivocado, desilusionado, asesino o monstruo, el hombre rechazado por los otros, aquel que no tiene derecho a amar, aquel que mira sin participar”. *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid 2007, pp. 336-337.

⁴ “*Con la muerte en los talones*”, es el título en español. Realizada en 1959. Alfred Hitchcock es el director, regista y realizador. El título en inglés es una expresión intraducible, sacada probablemente de uno de los pasajes de *Hamlet*, donde el héroe shakespeariano afirma “*Sólo estoy loco cuando el viento sopla en dirección norte-noroeste*”.

entiende Hitchcock la tragedia del héroe en términos de escala espacial: el picado cenital desde lo alto del edificio de las Naciones Unidas sobre la diminuta figura de Roger Thornhill: una minúscula hormiga a los pies del edificio que, en teoría, garantiza la cohesión universal. Otra imagen emblemática es la famosa escena de la persecución por la avioneta en el campo de trigo, adquieren una poderosísima eficacia simbólica y se convierten en figuras clásicas de la indefensión del individuo contra un mundo de poderes arbitrariamente dispuestos contra él.

Este K. sometido a los caprichos del azar, llegará a las puertas de la fortaleza enemiga donde rescatará a la mujer ambigua que ama, y que ha resultado ser una espía del servicio secreto americano. La filmación de este inquietante asalto a la fortaleza sigue siendo una inquietante miniaturización del héroe, rendido a las servidumbres arquitectónicas. El juego de escalas desproporcionadas se prolonga de manera irónica en la persecución final de la pareja sobre los rostros presidenciales del monumento del monte Rushmore (fig. 106). Indefensos, colgados de las pétreas caras de los cuatro presidentes patrios, los dos protagonistas se convierten en una imagen definitiva de la descompensación de la aventura heroica, resuelta por el director con un humor irresistible al ofrecer uno de los finales felices físicamente más imposibles de la historia del cine⁵.

⁵ Cary Grant que se sostiene por encima del abismo con una sola mano, forcejea con la otra por aguantar el cuerpo de su compañera, a punto de precipitarse al vacío. Una elipsis inesperada nos traslada a la cabina de un tren donde el protagonista levanta a Eve no del abismo, sino de la litera inferior a la superior, para consumir el acto sexual aplazado.

Para Michelangelo Antonioni⁶, la investigación en forma de callejón sin salida -el periplo policial sin fin- es una de las obsesiones de su narrativa. Director influido por la literatura existencialista y por el concepto de narración sin progreso. En el periplo mental también hay un espacio donde reina una divinidad inaccesible. Es la opacidad, la invisibilidad de su rector omnímodo lo que conduce al argumento a su más exasperado nihilismo, visible en aquellas películas que conciben la realidad como un laberinto. *Blow-Up*⁷ es la paradoja ante los antojos del sentido. Antonioni solo conserva del cuento de Julio Cortázar, la anécdota central: un fotógrafo llamado Thomas (protagonista-héroe) descubre un crimen a

⁶ ANTONIONI, M., director de cine (1912 Ferrara). La declaración más reveladora y noble sobre el director, fue obra del crítico Roland Barthes en la carta "Cher Antonioni" (28 de enero de 1980, Bolonia). Barthes destaca tres virtudes, en el sentido latino original de fuerzas o poderes, virtudes únicas del artista auténtico: "observación, juicio y (...) fragilidad". Cuando Barthes habla de observación se refiere a que el director italiano mira detenidamente o examina el mundo en lugar de intentar intervenir en él o cambiarlo. Aun así, no se trata de un examen meramente mecánico. Las películas de Antonioni no son simplemente un reflejo exacto, sino más bien una réplica en forma de *muaré* de superficie sinuosa. Si se da un giro a la metáfora, Barthes considera que la intención de Antonioni, como la de pintores como Braque y Matisse, es una especie de vibración. El segundo término, *juicio*, se refiere a la inexistente confusión entre "significado y verdad" que se observa en las películas de Antonioni. Al contrario que algunos ideólogos, estaba convencido de que la verdad como tal no existe, sino que oscila a medida que los significados atribuidos a la experiencia humana evolucionan. Si en una película de Hitchcock, el significado de lo que el espectador ve en la pantalla se retrasa continuamente hasta que, al final de la película, todo adquiere un sentido. Con Antonioni sucede todo lo contrario, las imágenes no ocultan nada. Lo que parece en la pantalla es muy obvio, pero el significado de la imagen resulta constantemente problemático, y cada vez lo es más a medida que se desarrolla la trama. Cuando el público abandona la sala, la película aún no ha terminado. La última virtud apuntada por Barthes, es la *fragilidad*, un adjetivo insólito con el que calificar a un artista consagrado con una mirada firme e insistente. Barthes se refiere al riesgo que corrió Antonioni (como todo artista innovador que se precie) al hacer tambalear las nociones convencionales del significado, al anular el "fanatismo del significado", que no es sólo un arma de los estados totalitarios, sino que en las sociedades libres hace que los artistas corran el riesgo de ser ignorados y considerados irrelevantes. Carta editada por "Servicio Cultural y Comité Cinematográfico del Ayuntamiento de Bolonia" y editada por Carlo di Carlo. 1980. Antonioni ha sido uno de los observadores más incisivos de las ambigüedades de la vida moderna.

⁷*Blow up, deseo de una noche de verano (Blow up)* director: Michelangelo Antonioni, guión: M. Antonioni, Tonino Guerra y Edward Bond, producción: Bridge Films (Carlo Ponti) para M. G. M. La película (1966) es una adaptación del cuento *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar. A Antonioni le fascinaba el hecho de que Cortázar hubiera empleado la ampliación fotográfica para averiguar una verdad insospechada. El fotógrafo ve como su arte le aleja cada vez más de la realidad.

partir de la ampliación de la fotografía de un espacio aparentemente plácido. Toda su historia es la investigación para reconstruir ese asesinato, del cual no tiene más evidencia que la imagen granulosa fruto de la ampliación (fig. 107), más abstracta cuanto más quiere acercarse a la realidad. La búsqueda por los laberintos del lenguaje estético crea un espacio sin orientación, que arroja al personaje al escepticismo. Todo Londres, la capital del pop, es concebido como un planeta de ciencia ficción donde el fotógrafo protagonista se pasea como un extranjero, hasta aceptar las reglas del juego del absurdo y participar -en la escena final- en una simulación orquestada por unos mimos.

Blow-Up es una historia de misterio sin resolver. El protagonista no sólo no encuentra al asesino (ni siquiera el cuerpo, excepto durante un breve instante en que, además, no lleva consigo la cámara fotográfica), sino que se esfuma en el aire diáfano a medida que aparecen en la pantalla las palabras "The End". **El héroe no es más real** que la pelota imaginaria que devuelve a la pista de tenis. Antonioni se refirió a la desaparición de Thomas (el protagonista) como su "autógrafo". Pero este hecho también simboliza una parte importante de la temática de la película: la naturaleza problemática de la ilusión, sobre todo de la ilusión artística. Los movimientos de cámara de Antonioni constituyen un aliado perfecto de la cámara fija del protagonista, como demuestra un análisis detenido de las secuencias. Uno de los temas principales es la incertidumbre que crea la tecnología. Así, la técnica del artista le permite huir de los peligros de la moralidad convencional, pero al mismo tiempo puede ser un arma de doble filo ya que le obliga a plantearse su propia

capacidad de ver, de representar la realidad a su manera. Podría considerarse una especie de premisa faustiana: un fotógrafo puede ver más que el ojo desnudo al ampliar los fotogramas. El cuarto oscuro puede convertirse en un telescopio o un microscopio de la realidad. Como fotógrafo, cree que retrata la vida cotidiana de Londres, pero a medida que se convierte en detective comprueba cómo las cosas se tuercen hasta que toda su obra desaparece.

El riesgo del héroe es similar al de los coleccionistas de dibujos raros que pierden un poco de su exquisita colección cada vez que la sacan del cajón y la exponen al aire y la luz. En su final “autobiográfico”, al eliminar a Thomas, Antonioni parece admitir que el destino de un cineasta es él mismo, y que también su película, el resultado de su trabajo, acabará por desaparecer con el tiempo.



.-Pintura: *Las montañas encantadas*, Exposición de Venecia 1983. M. ANTONIONI.

.- El proceso -comenta Antonioni- de *Las montañas encantadas* consiste en la ampliación.

La ampliación revela detalladamente los elementos invisibles de la imagen original. Se trata de un proceso similar al que aborda *Blow up*, *deseo de una mañana de verano*.⁸

⁸ CHATMAN, S., DUNCAN, P., *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*. Taschen, Barcelona, 2004, p. 151.



Fig. 105: Fotograma del film *The Trial* 1962.

.-Welles utiliza el contraste de los diferentes tamaños para recrear la pesadilla del mundo contemporáneo. Un edificio de oficinas donde el protagonista trabaja anónimamente al lado de otros muchos individuos, tan grises y alienados como él⁹. La historia es la de alguien que, como K., quiere alcanzar su lugar en la fortaleza social a través de un triunfo personal en el trabajo que de los mensajes publicitarios del capitalismo le inducen a conseguir, pero que las contradicciones del lenguaje laboral no hacen más que negarle¹⁰.

⁹ En *The Crowd* (Y el mundo marcha, 1928), film social de King Vidor, se muestra la rutina del trabajo próxima a la desolación del escenario Kafkiano. Contiene un largo *travelling* de aproximación a un edificio de oficinas, que hizo escuela, como se puede apreciar. El filón hacia un cine social a través del sufrimiento del héroe anónimo estaba servido: la herencia de *Y el mundo marcha* se hace evidente en el neorrealismo, especialmente en los clásicos de De Sica *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, 1948) y *Umberto D.* 1952.

¹⁰ Una magnífica recreación de esta aproximación al héroe rutinario y anónimo la consigue Billy Wilder en su descripción del humillante infierno laboral de *The Apartment* (El apartamento, 1960).



Fig. 105: Fotograma del film *North by Northwest*, 1959.



Fig. 107: Fotograma del film *Blow up* 1966.

II-EL ARGOS ESPACIAL

La poética visual de la contemplación encuentra una de sus cumbres en el imaginario que ha creado la ciencia ficción sobre el mundo que espera al hombre del futuro en su búsqueda de la comprensión del universo.

Una película condensa mejor que cualquiera otra este viaje galáctico: la inconmensurable *2001: A Space Odyssey*¹¹ (fig. 108). Narra un complejo viaje iniciático por parte del astronauta-héroe David Bowman, comandante de la nave *Discovery*, enviada para descubrir de dónde proceden unas misteriosas señales captadas después del descubrimiento de un monolito en la luna. El monolito, de inequívoca procedencia extraterrestre, se constituye en un objeto simbólico que anticipa uno de los temas centrales del film: el anuncio de estar ante un nuevo humanismo, de un nuevo renacimiento de claras resonancias nietzscheanas, evidenciadas por la utilización musical de *Así habla Zarathustra*, de Richard Strauss. Argumentalmente, la película se emparenta con el viaje de Jasón: un largo y accidentado recorrido exploratorio, con una nave uterina que transporta a los astronautas (Argos y los argonautas), los cuales han de luchar dentro de ella contra un enemigo inesperado: el ordenador HAL 9000¹² (fig. 109). Es el nuevo

¹¹ 2001: una odisea del espacio, de 1968, director Stanley Kubrick, con guión de Arthur C. Clarke, basado en uno de sus relatos. Poema cinematográfico visual de ciencia ficción sobre el próximo paso en la evolución de la Humanidad.

¹² Ambivalente figura de ser artificial sometido al dominio de su creador, la computadora HAL 9000, protagoniza un patético duelo a muerte con el astronauta Bowman. Según nos cuenta Guillermo Fatás, se llamaba "HAL" porque H, A y L son, en el alfabeto, las letras anteriores a I, B, M. Cosas de Clarke y Kubrick (se intentó -para la producción de la película- negociar con la multinacional informática IBM, que al final no se avino, porque le pareció peligroso). FATÁS, G.,

dragón tecnológico que eliminará a todos los tripulantes excepto a Bowman, el moderno Jasón, ante el que sucumbirá. Liberado de este último obstáculo, Bowman inicia la parte final del viaje, en la que el tesoro que va a encontrar ya no es objetual sino estrictamente utópico: el anuncio de un nuevo concepto de humanidad. Esta parte conclusiva de Kubrick es expresada con un festival de imágenes psicodélicas utilizadas magistralmente **como síntesis de un periplo mental y espacial** (fig. 110).

La historia se convirtió en un poema visual acerca de la evolución del ser humano. El astronauta anula la inteligencia de HAL destruyendo su cabeza, de la misma manera que Moonwatcher había matado al simio enemigo. El monolito (que aparece en épocas de cambio para la raza humana) surge en el espacio y Bowman atraviesa una puerta sideral, descubriendo así las maravillas del universo. En el ambiente familiar de una habitación del siglo XVIII, envejece, se transforma físicamente en un Niño de las Estrellas y regresa a la Tierra llevando consigo su medio vital.

Kubrick¹³ quiso que *2001* fuese sobre todo una experiencia visual y no verbal. *“Evita la verbalización intelectual y apela al subconsciente del*

“Una visión de la Crisis de la república Romana a través del cine”, en *El cine y el mundo antiguo*, DUPLÁ, A., IRIARTE, A., Universidad del País Vasco, Bilbao 1990.

¹³ Stanley Kubrick, ya sea de modo consciente o inconsciente, se dedicó a examinar la dualidad y las contradicciones de todos nosotros. Decía que somos capaces de los actos más bondadosos y los más perversos: éste se convertiría en el *leitmotiv* que repetiría en todas sus películas. El bien y el mal. El amor y el odio. El sexo y la violencia. El deseo y el miedo. La fidelidad y la traición. Los protagonistas de todas sus cintas mantienen una lucha interior con estas fuerzas, mientras las circunstancias exteriores (una guerra, un romance o un crimen) sirven para subrayar el conflicto ante los espectadores. En cada cinta, esta lucha interior se aborda desde una perspectiva distinta. El crítico David Denby comparó a Kubrick con el monolito de su *2001, una odisea del espacio* y le definió como “una fuerza de inteligencia sobrenatural que aparece a grandes intervalos en medio de agudos chillidos y que propina al mundo una buena patada en el trasero para forzarle a subir un peldaño más en la escala evolutiva” Q.V.: DUNCAN, P., *Kubrick, filmografía completa*, Taschen, Barcelona, 2003.

*espectador, desde el punto de vista poético y filosófico. Por eso, la película es una experiencia subjetiva que llega al público en un nivel interior de consciencia, al igual que la música o la pintura*¹⁴.

Eso explica que en muchas obras de Kubrick no haya apenas diálogo y que la historia se explique sobre todo a través de imágenes, música y sonidos. Cuando los personajes hablan, sus palabras subrayan su relación con el entorno y crean un vínculo entre ellos. El tratamiento del lenguaje en Kubrick, siempre ha sido reduccionista e inflexiblemente determinista. Al parecer, lo considera producto exclusivo del ambiente, influido tan solo marginalmente por los conceptos de subjetividad e interioridad, por todos los caprichos, sombras y modulaciones de la expresión personal.



*.-El niño de las Estrellas,
Fotograma de 2001, una
odisea del espacio (1968).*

.-El niño de las estrellas regresa a la Tierra y destruye el círculo de bombas atómicas que rodea el planeta. A pesar de que no se ve explícitamente, en la famosa transición en la que el simio lanza al aire el “hueso/arma”, el director pasa a una bomba nuclear en órbita. La cuestión es si la conversión del hombre en Niño de las Estrellas cambiará las cosas o si la naturaleza del hombre seguirá siendo la misma. La película deja abiertos muchos interrogantes.

¹⁴Cf.: CIMENT, M., *Kubrick*, Febre&Feber, 2001.



Fig. 108: Fotograma de *2001, una odisea del espacio* (1968).

.-La alineación planetaria da a entender que está a punto de pasar algo maravilloso.



Fig. 109: Fotograma de *2001, una odisea del espacio*, La mirada asesina de HAL 9000.

.-En la supercomputadora que gobierna la nave, Bowman, aparece reflejado en el ojo impasible, mostrándole a HAL el dibujo que hacía.

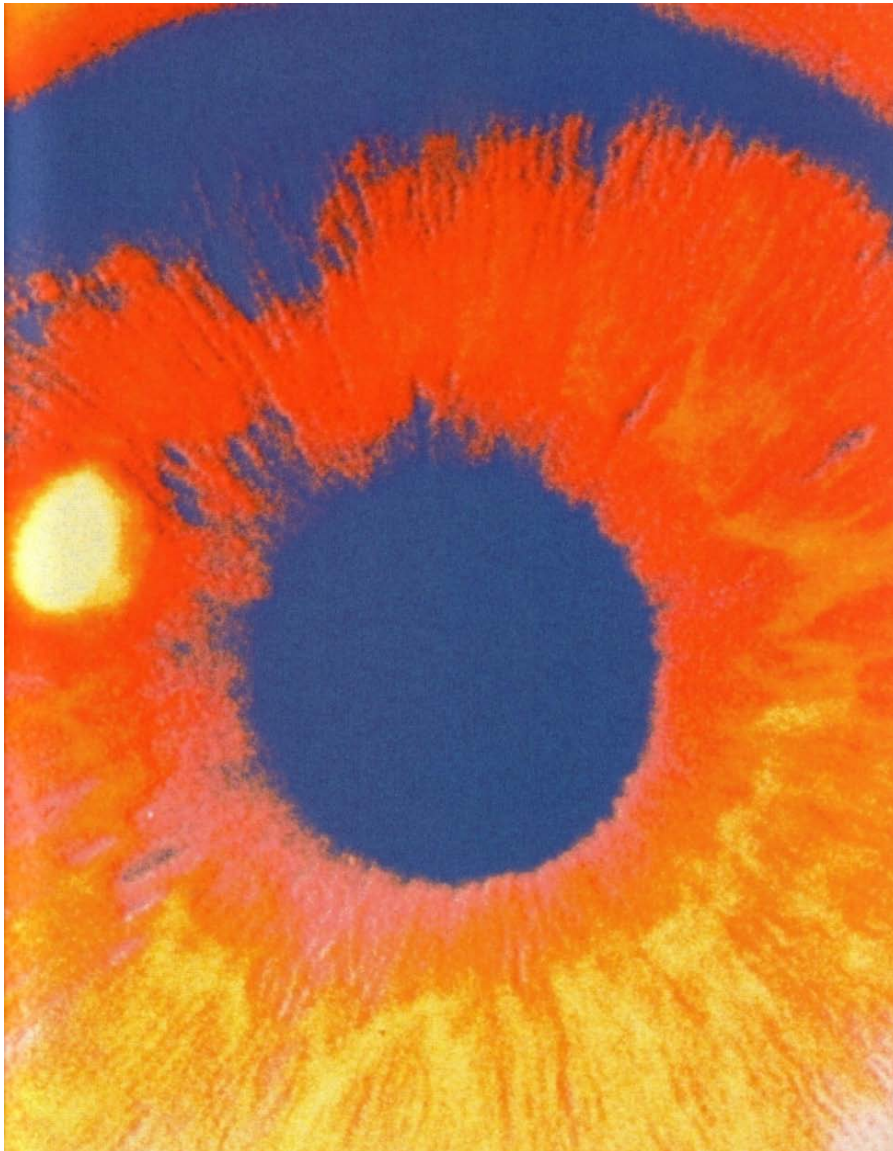


Fig. 110: Fotograma de *2001, una odisea del espacio*.

.- Bowman queda fascinado por su viaje más allá de las estrellas.

III-HÉROES ARTIFICIALES

La ambivalente figura del ser artificial sometido al dominio de su creador utilizada por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke en *2001: una odisea del espacio*, había tenido pocos precedentes en el cine, razón por la cual está justificada la fama que alcanzó el robot Robby de *Planeta prohibido*¹⁵ una de las pocas películas de ciencia ficción en el espacio filmadas durante la década de los cincuenta. Este clásico¹⁶ supone una aportación singularísima a través de una inteligente revisión de *La tempestad*, de Shakespeare.

Un científico misántropo, su hija (que nunca había visto otro hombre) y un robot que les sirve de criado viven retirados en un planeta de los confines de la galaxia. Pero la película no tarda en alejarse de las situaciones de comedia de humillaciones y perdones que Shakespeare desarrolló de manera magistral para convertirse en una parábola sobre la utilización peligrosa de la ciencia; la antigua civilización que habitó el planeta había aprendido a dominar el poder telepático, hasta ser autodestruida por el desbordamiento de ese poder, que el científico conserva sin saberlo. Sus fantasías, sueños y temores adquieren vida corpórea como monstruos auténticos. La habilidad del guión es innegable; *Planeta prohibido* enuncia una reflexión inquietante sobre el poder de la

¹⁵ *Forbidden Planet*, Estados Unidos, 1956, director Fred McLeod Wilcox. Guión: Cyril Hume.

¹⁶ Recordemos (a modo de anécdota) de nuevo a Orson Welles. Su primera audiencia fue la americana en el corazón de los oscuros años 30 y su medio de comunicación, la radio. Al comienzo sonaba esa voz parecida a la de Dios: "Soy Orson Welles". Pues bien, cuando en 1938, adaptaron *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*) de H.G. Wells para la radio, el formato de noticias radiadas "in situ" fue tan efectivo que, de los siete millones de oyentes, un millón y medio se puso manos a la obra para contraatacar lo que ingenuamente pensaron que fue una invasión de marcianos.

razón humana para generar monstruos¹⁷, en una soterrada metáfora de la devastación nuclear. El contrapunto humorístico lo proporciona la figura de Robby, robot con debilidades humanas que desea compañía femenina.

III-1. EL MODERNO PROMETEO

El titán Prometeo, osado héroe griego, que con su más célebre acción: robar el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, se presenta como el gran impulsor de la civilización y el progreso. Prometeo encarna la gran aspiración de crear sin generación sexual, a través de una intervención inteligente y tecnológica. En el siglo del progreso, el XIX, el sueño del titán sería invocado con lucidez por una escritora inglesa, Mary W. Shelley¹⁸, esposa del famoso poeta del mismo nombre. La novela *Frankenstein* fue publicada por su autora con el subtítulo *El moderno Prometeo*; el motivo fundamental que la inspiraba (la vida artificial) era perfectamente asociable al osado héroe griego (fig. 111).

Podemos considerar la novela *Frankenstein* como un relato especular sobre el tema de la creación dentro de la creación¹⁹. Las connotaciones prometeicas de todo el argumento ya se anuncian en la construcción de ese primer personaje narrador que es el explorador Robert Walton, que se ha hecho a la mar con la intención de llegar a las regiones recónditas del Polo Norte a la conquista de la sabiduría. Él es quien encuentra, en medio de las desiertas regiones árticas, al doctor

¹⁷ Esta frase nos rememora el grabado de Goya: *"El sueño de la razón produce monstruos"* (fig. 112).

¹⁸ SHELLEY, S., *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, Lumen, Barcelona, 1987.

¹⁹ Q.V.: LEYRA, AM., *La mirada creadora*, Paidós, Barcelona, 1987.

Frankenstein lanzado a la persecución de su criatura. La novela se convierte en una parábola moral: las palabras de Frankenstein son una advertencia a Robert Walton para que no se aleje de la sociedad de los hombres con el proyecto falaz de dominar los secretos de la naturaleza.

Si Walton lleva a cabo su proyecto faústico²⁰ a través del viaje, el doctor Frankenstein ha optado por la creación prometeica. Pero el resultado de sus experimentos (criatura construida con fragmentos de cadáveres) le parece horrible y el científico lo abandona a su suerte. El monstruo inicia entonces una progresiva venganza contra la familia de su creador, hasta establecer un diálogo con él (en el centro de la novela) que le convierte, por unos pocos capítulos, en narrador de su propia historia. La criatura relata así²¹ la crónica de su progresivo aprendizaje, en una etapa de aislamiento robinsoniano, que le conduce al trágico descubrimiento de que su físico es inaceptable para los ojos de los demás. El monstruo acaba su narración pidiendo al doctor una compañera, petición a la que Frankenstein accede inicialmente, pero acaba incumpliendo, arrepentido de su creación. Una venganza esperada (el asesinato de la esposa del científico durante su noche de bodas) induce a Frankenstein a la persecución del monstruo hasta las regiones árticas. Pero el científico muere de cansancio en el intento, y Walton es

²⁰ En la versión de *Fausto*, Goethe daría cabida al tema de la vida artificial a través del *Homunculus*, construido por el discípulo de Fausto, Wagner, en cuya compañía Mesfistófeles y Fausto realizan el viaje al pasado. Creado (al estilo de Prometeo) del fuego, el *homunculus* encontrará un destino sublime enamorándose y juntándose con la nereida Galatea, en una unión que simboliza el fértil y amoroso abrazo entre contrarios. La creación de vida a través de la magia será un deseo constante de alquimistas y nigromantes, y aparecerá en leyendas como la de la mandrágora, que explica la aparición de la vida a partir de la simiente de esa planta, o en los ensayos de Paracelso para crear un ser a base del cultivo de semen humano.

²¹ Y Frankenstein a Walton, y Walton a su hermana, y Mary Shelley, en tanto que recopiladora-creadora, a todos nosotros.

quien acaba describiendo, en una última carta a su hermana, la aparición del monstruo en su camarote y la explicación que éste le da de sus razones (¿su humanidad?) antes de perderse en el abismo del polo, sin cadenas y libre.

En los Estados Unidos, y dentro de la productora Universal²², que intentaba especializar una parte de su política creativa en el campo del terror, es donde se contempló, con excelente visión comercial, la posibilidad de convertir la novela de Mary Shelley en el gran clásico, cinematográfico sobre la vida artificial²³. Es posible que fuera la sumisión al criterio de producción de la Universal (fundar una iconografía del terror cinematográfico) lo que acabó por minimizar el motivo principal de la novela -el conflicto entre creador y creación- para dar protagonismo al monstruo visto como criatura aparecida para alterar la placidez de la comunidad. El secreto de su popularidad residía en la extroversión física del *monstruo que se mostraba*. Boris Karloff bajo un genial maquillaje de Jack Pierce (fig. 113).

En la versión que se muestra más fiel a la novela, la de Kenneth Branagh²⁴, producida por Francis Ford Coppola, se equilibra el protagonismo entre creador (Branagh) y su criatura (Robert de Niro), en una confrontación muy presente en la novela de Shelley. El doctor

²² *Frankenstein*, EEUU, 1931. Director: James Whale. Guión: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, John L. Balderston, según la obra teatral de Peggy Webling basada en la novella de Mary W. Shelley.

²³ Existe una breve versión anterior de la novela, dirigida por J. Searley Dawley en 1910, que sustituía el sistema de creación de vida de la novela por el resultado de una operación química.

²⁴ *Frankenstein*, EEUU, 1994. Director: Kenneth Branagh, guión: Frank Darabont.

Frankenstein de Brannagh no es un demente²⁵, sino un hombre obsesionado por salvar a la humanidad de la enfermedad; la criatura que ha creado es un personaje sensible, una Bestia que provoca solidaridad y simpatía. Más que nunca, el monstruo tiene razones.



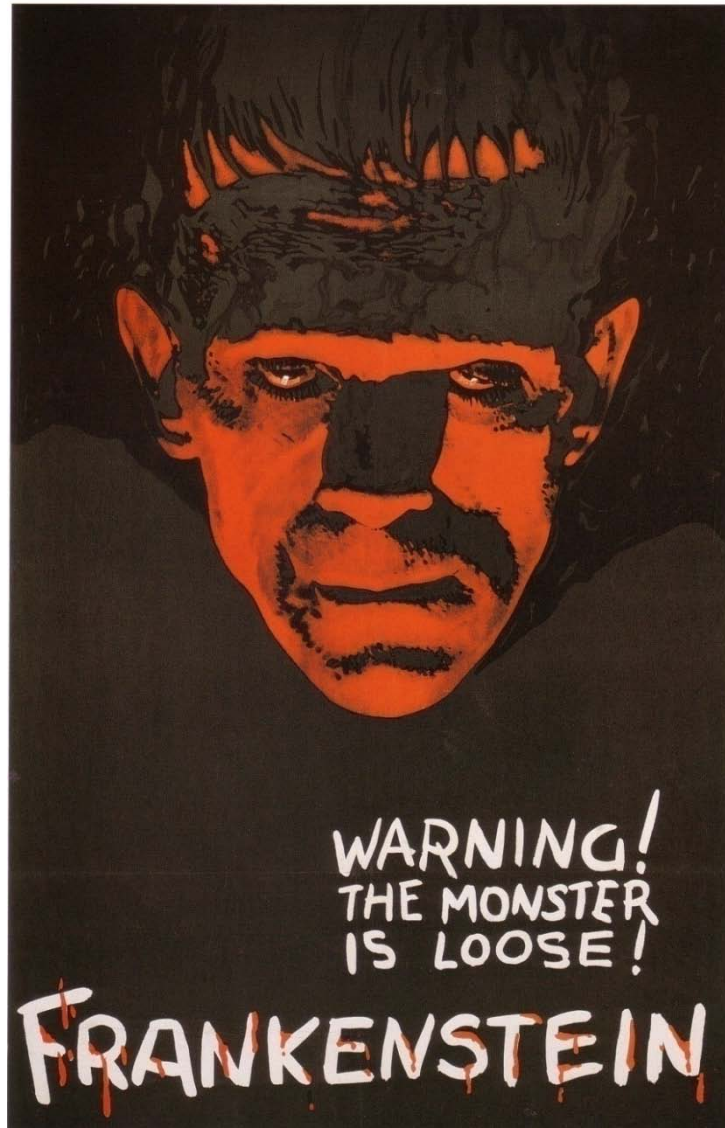
Fig. 112: *El sueño de la razón produce monstruos*, Francisco de GOYA. Capricho nº 43, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,6 x 15,2 cm. Dibujos preparatorios en el Museo del Prado nº 40 y 470. Plancha en Calcografía Nacional nº 214.

²⁵ La figura del científico loco y megalómano tiene notables precedentes. El cine de luces y sombras alemán creó científicos criminales como el protagonista de la película de Robert Wine *Das Cabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*), 1919, (**fig. 114**), que infunde vida a los muertos mediante técnicas de hipnosis y sonambulismo.



Fig. 111: *Prometeo con el fuego*, RUBENS, Museo del Prado, Madrid.

.-Hay dos cuadros con el mismo asunto: el primero es un boceto de Rubens de tamaño 0,25 x 0,17; y basado en él Jean COSSIERS realizó un lienzo de tamaño 1,82 x 1,13. En la escena se puede ver una antorcha encendida, símbolo de su culpa y de su castigo. Según Hesiodo, es hijo del titán Japeto y de la oceánida Climene.



-Fig. 113: Poster de la película *Frankenstein* de 1931. US, 104 x 69 cm. Realización artística: Karoly Grosz. Colección Kirk Hammett.



Fig. 114: Poster del film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de 1919. Austria 127 x 95 cm.

Realización artística: Bernhard Atelier Ledl. The Film Museum, Berlin.

IV-EL IMAGINARIO DE NUESTRA ÉPOCA

La obra cumbre de J. R. R. Tolkien *El señor de los anillos*²⁶, ha sido elegida para concluir la presente tesis. Creo que, junto con *La guerra de las galaxias*, ha configurado en gran medida el “imaginario” de nuestra época.

El Señor de los anillos es un libro difícil de clasificar en lo que a su género se refiere. Es algo más que un solo género, y desborda cualquier definición. No es una novela de aventuras ni un libro de caballerías, aunque podemos decir que su estructura descansa en el relato épico. Épica es la atmósfera que impregna a los personajes, conscientes de que tienen el destino del mundo en sus manos; épicos son los poemas que salpican el texto y que Tolkien escribió a imitación de las heroicas composiciones anglosajonas antiguas; épico es también el desarrollo de los personajes; sin embargo no es ésta una épica realista sino “fantástica”, podríamos decir. Tolkien, profesor de filología medieval en Oxford, fue no sólo un estudioso del tema, sino un hombre fascinado por los relatos míticos y la misma existencia del mito en la cultura e historia humanas. Para él el mito contiene una verdad. Más aún, en su opinión, hay verdades que sólo pueden expresarse mediante este tipo de relatos. La verdad a la que se refiere Tolkien, resulta obvio que no se refiere a una verdad científica ni histórica. El mito se mueve fuera de nuestras

²⁶ “Con *El Señor de los anillos*, Tolkien, despertó algo profundo en la conciencia humana por medio del lenguaje universal de unas imágenes míticas extraídas de la temprana historia de la humanidad. Se convirtió así en el heredero de una antigua tradición narrativa, empleando la lengua simbólica común del mito para crear el cuerpo más grande de mitología inventada de toda la historia de la literatura”. Cf.: DAY, D., *Enciclopedia de Tolkien*, CD-Rom. Timun Mas, Barcelona, 1990-1993, pp. 10-11.

coordinadas espacio-temporales, en un tiempo fabuloso que no podemos situar de ningún modo. Por otra parte, los elementos constitutivos del mito, personajes, animales y objetos, no se comportan de acuerdo con las leyes físicas ni responden muchas veces a los patrones biológicos normales. La realidad no está “verdaderamente” abandonada, la multiplicidad no está abocada a la desintegración, el mal no tiene la última palabra sobre el mundo. Tolkien, desbordado por el éxito de su obra, se cansó de explicar que *El Señor de los anillos* no era en modo alguno una alegoría moral, política o contemporánea, ni él había pretendido dotarlo de un significado concreto que el lector debiera descubrir²⁷. Su libro era, básicamente, un libro escrito para disfrutar, para perderse en él y para encontrarse; en definitiva, un libro para reconocerse.

El lenguaje implícito en el símbolo unido indisolublemente al mito, es lo que pretendemos poner de manifiesto en el trasfondo del *Señor de los anillos*, a través de los personajes y el universo simbólico que despliega el relato.

IV-1. COMBATE TITÁNICO ENTRE FUERZAS CÓSMICAS

Desde el principio de la historia, el poder se presenta “aparentemente” como el tema nuclear alrededor del cual se teje el entramado de la acción. Desde el comienzo, el objeto de conflicto lo constituye el anillo de poder, como se le califica. El poder que Sauron ha depositado en el anillo es de tal envergadura que con él puede tiranizar a

²⁷ TOLKIEN, J.R.R., *Cartas*. Selección de H. CARPENTER. Minotauro, Barcelona 1993, carta nº 181, p. 273.

todos los pueblos y, de algún modo, someter el destino del mundo a su voluntad. El anillo es el instrumento de un poder que se expresa como maléfico desde el principio. No vamos a explicar aquí los poderes del anillo. Nos interesa exponer el daño que se hace al individuo y cómo, a pesar de ello, constituye un objeto terriblemente deseado.

El anillo vuelve invisible al que lo usa, alarga sin medida la vida de su poseedor, otorga una especial capacidad de conocimiento, hace comprender lenguas extrañas, agudiza los sentidos, permite ver en la oscuridad y hace posible que los seres no físicos sean visibles en su naturaleza espectral. Es claro que dispone de poderes “sobrenaturales”. De hecho, el anillo es un objeto colmado de poder y de fuerza que transmite energía a quien lo posee, aunque siempre en la medida del poseedor: dará mucha al fuerte y poca al débil. *“Por eso lo ambicionan todos. Porque para todos supone la ruptura de las fronteras inmediatas... Nadie, como es lógico, lo ambiciona tanto como el propio Sauron. Su enorme poder se vería con él acrecentado hasta extremos casi infinitos. El anillo resulta ser, pues, un multiplicador, un motor a pleno rendimiento, una fuente más de poder; pero en definitiva poder corrompido por el carácter de quien lo forjó, o, lo que es lo mismo, poder maligno... El solo deseo del anillo corrompe el corazón, porque empuja a aspirar a lo que no corresponde a la naturaleza de la criatura que lo posee. Es inútil esconderlo. Lleva la impronta del Espíritu del Mal, y sólo destruyéndolo puede alcanzarse la liberación”*²⁸

²⁸ SANTOYO, J.C., SANTAMARÍA, M., Tolkien. *El autor y su obra*. Barcanova, Barcelona, 1983, p. 71.

En todos los personajes que afrontan la tentación del poder con desiguales resultados, asistimos a una lucha interior, a un debate íntimo en el que cada uno se enfrenta, en último caso, al sentido de su vida. Quien cede a la tentación, normalmente cede primero al engaño con el que ésta se disfraza. La resistencia es posible cuando se sabe de cierto que ceder al anillo significa ser esclavos de la ambición y el orgullo, y someterse al miedo a ser despojados del Poder.

Gandalf el sabio, el miembro más importante de la comunidad del anillo, es el primero en ser probado. También lo es Frodo, y éste en grado sumo, puesto que es el portador del anillo. Dada la importancia de estas dos figuras, hablaremos de ellas más adelante.

IV-1.1 La tentación del sabio:

El personaje más significativo en este debate entre el poder y la libertad es el sabio Saruman, compañero de la Orden de Gandalf. Saruman ha dado cabida a la tentación y acaricia el proyecto que contempla en su mente, disfrazado de bondad y bien:

...necesitamos poder para ordenarlo todo como a nosotros nos parezca, y alcanzar ese bien que sólo los sabios entienden (...) Un nuevo Poder está apareciendo (...) tenemos que unirnos a ese Poder. Es el camino de la prudencia Gandalf (...) y los sabios como tú y yo podríamos con paciencia llegar al fin a dominarlo, a gobernarlo. Podemos tomarnos tiempo, podemos esconder nuestros designios, deplorando los males que se cometan al pasar, pero aprobando las metas elevadas

y últimas: conocimiento, dominio, orden...Si pudiéramos tenerlo (el anillo), el Poder pasaría a nosotros²⁹.

La soberbia del sabio es evidente en Saruman. Pretende controlar el Mal para hacer el Bien, y considera a los demás como ignorantes, indignos de regir sus propios destinos. Saruman está presentado como un auténtico manipulador de las voluntades ajenas en beneficio de sus propios y retorcidos intereses. A través de su figura, sobredimensionada por el relato épico, es imposible no vislumbrar la sombra del **político**, en la peor acepción de la palabra.

IV-1. 2 La tentación del guerrero:

Boromir, uno de los hombres de la comunidad del anillo, sufre la misma tentación y sucumbe a ella. Boromir es un guerrero, Hijo mayor del senescal de Minas Tirith, ciudad casi frontera de Mordor. Por su situación geográfica y por el odio secular que Sauron siente hacia ella, la ciudad deberá soportar los ataques más violentos del enemigo. La resistencia de Minas Tirith es imposible, pues se halla en franca inferioridad de condiciones. La tentación, en consecuencia, se presenta a Boromir bajo la certeza de que el anillo es necesario para oponerse, y sojuzgar incluso, a las fuerzas de Mordor.

...No buscamos el poder de los señores magos,
sólo fuerza para defendernos, fuerza para una causa
justa. ¡Y mira! En nuestro aprieto la casualidad trae a la
luz el anillo de Poder (...) El anillo me daría el poder de

²⁹ TOLKIEN, J.R.R., *El señor de los anillos*, tomo I: "Comunidad del anillo", Minotauro, Barcelona 1988, p. 360.

mando. ¡Ah cómo perseguiría yo a las huestes de Mordor y cómo todos los hombres servirían a mi bandera!

Boromir iba y venía hablando cada vez más alto(...) mientras peroraba sobre murallas y armas y la convocatoria a los hombres, y planeaba grandes alianzas y gloriosas victorias futuras; y sometía a Mordor, y él se convertía en un rey poderoso, benevolente y sabio³⁰.

Boromir sucumbe a la tentación del guerrero, del héroe preocupado por la situación de su pueblo. Tanto en un caso como en otro, el sabio y el líder fascinados por el poder del anillo contemplan como necesario que **el fin justifique los medios**³¹.

IV-1. 3 La tentación de los pequeños:

Sam, el fiel amigo de Frodo, lleva el anillo un breve lapso de tiempo, mientras Frodo es prisionero de los Orcos. El influjo maléfico del anillo también traspasa el escudo de su simplicidad y sus limitados deseos. Sam es un jardinero que ejerce su trabajo con extraordinaria dedicación y que no aspira más que a cultivar el jardín de su casa. Pero para él también hay un sueño de poder. El anillo lo tentaba ya, carcomiéndole la voluntad y la razón:

³⁰ *Ibíd*em, pp. 550-551.

³¹ Por más que una y otra vez recurran a esta misma idea de justicia, la experiencia demuestra que precisamente fuerzas negativas como el rencor, el odio y hasta la crueldad le han tomado la delantera. Entonces el deseo de aniquilar al adversario, de limitar su libertad y hasta de imponerle una total dependencia se convierte en el motivo fundamental de la acción; lo cual se opone a la esencia de la justicia que tiende por naturaleza a establecer la igualdad y el equilibrio entre las partes en conflicto. Esta especie de abuso y de alteración práctica de la idea de justicia muestra hasta qué punto la acción humana pueda alejarse de la propia justicia, por más que haya sido iniciada en su nombre.

...Fantasías descabelladas le invadían la mente; y veía a Samsagaz el Fuerte, el héroe de la era, avanzando con una espada flamígera a través de la tierra tenebrosa (...) Entonces se disipaban todas las nubes, y el sol blanco volvía a brillar, y, a una orden de Sam, el valle de Gorgoroth se transformaba en un jardín de muchas flores, donde los árboles daban frutos. No tenía más que ponerse el anillo en el dedo y reclamarlo, y todo podía convertirse en realidad.

En aquella hora de prueba fue sobre todo el amor a Frodo lo que le ayudó a mantenerse firme; (...) bien sabía que no estaba hecho para cargar con semejante fardo...El pequeño jardín de un jardinero libre era lo único que respondía a los gustos y necesidades de Sam; no un jardín agigantado hasta las dimensiones de un reino; el trabajo de sus propias manos, no las manos de otros a sus órdenes³².

La pequeñez (*diminish*) es la clave de la libertad. Por eso los protagonistas del relato son los insignificantes hobbits, en el extremo opuesto al paradigma heroico. No destacan por su fuerza, ni por su astucia, ni por su fortaleza física. Pero son increíblemente conscientes de su sencillez. A ellos y no a las razas consideradas superiores, se les encomienda el cumplimiento de la misión.

Se caiga o no en la tentación del anillo, es inevitable que se ponga de manifiesto, de modo indeleble, la propia debilidad personal. “*Porque el*

³² Ibídem, Tomo III “El retorno del rey”, p. 231.

*anillo no es sencillamente el Poder en su advocación más neutra o, digamos, más administrativa, sino la nefasta fascinación del Poder, esa honda y quizás en cierta forma irremediable corrupción de la voluntad que ya no el Imperio efectivo, sino incluso la anhelada sombra que el Imperio provoca*³³.

Pero la búsqueda del poder es sólo el motivo que pone los acontecimientos en marcha. Es el marco referencial en el que los personajes se conducen y sobre el que establecen sus decisiones. Es decir, de lo que habla el texto no es de cómo los protagonistas hacen frente al “Poder maléfico del enemigo”³⁴, sino de las motivaciones que les llevan a actuar así, y de las consecuencias que les acarrea a actuar así.

Analicemos ahora, las figuras de Frodo y Gandalf, que también fueron tentadas.

IV-1. 4 Frodo: la aceptación de la aventura

El proceso interno que origina la aventura y que se percibe en los protagonistas de la misma, cobra especial relevancia en la persona de Frodo Bolsón (Baggins en el original), sobre el que recae el peso principal de la historia.

Dicho proceso es más relevante porque Frodo es un hobbit, y los hobbits son un pueblo menor en la Tierra Media, ignorados por la mayoría de los habitantes del inmenso continente tolkieniano y encerrados en los

³³ SAVATER, F., *La infancia recuperada*. Taurus, Madrid, 1994 p. 156.

³⁴ Jamás aparece directamente en la historia, pero su presencia en el trasfondo es mucho más inquietante: El suyo es el mundo de la muerte, la tiniebla y la degradación. Su territorio es el espacio del miedo y del terror.

límites de su territorio natural, la Comarca, los hobbits viven ajenos a cualquier otro acontecer que no afecte a los de su especie. Preocupados, sobre todo, por los problemas de sus clanes familiares, escrupulosos conservadores de las tradiciones, estrechos y limitados en su mentalidad, los hobbits constituyen unos protagonistas peculiares de esta historia que, a primera vista, parece venirles demasiado grande. Tolkien describe como rasgos representativos de los hobbits:

“Una vulgaridad (...), una miopía mental orgullosa de sí, una satisfacción vanidosa (en grado diverso), una seguridad de sí y una disponibilidad a medirlo y generalizarlo todo a partir de una experiencia limitada, en amplia medida entronizada en una sentenciosa “sabiduría” tradicional”³⁵

También, cómo no, tienen cualidades, que se ponen de manifiesto a lo largo del relato: poseen una resistencia física y psicológica inusitada y tienen un indudable sentido del humor, son excelentes compañeros y sienten verdadero amor por las plantas y los jardines. En todo ello no percibimos, sin embargo, unas actitudes heroicas o una disposición para el heroísmo. Pero para Tolkien, precisamente por no ser héroes al uso, son los elegidos para ocupar el quicio de su historia.

Como heredero y discípulo de su tío Bilbo, Frodo tiene también intereses y gustos que traspasan las fronteras de su país. Cuando recibe en herencia el anillo de Sauron, no saben de qué se trata, es Gandalf quien revela a Frodo su origen y naturaleza y le insta a tomar una

³⁵ CARPENTER, H., o.cit., nº 246, p. 383.

decisión sobre él, pues el Enemigo le sigue el rastro. Conmocionado por la sorpresa de tener en su poder semejante objeto, y consciente del peligro en que se halla su país, Frodo titubea, pero finalmente accede a llevar el anillo fuera de la Comarca.

“Me gustaría salvar la Comarca, si pudiera, aunque alguna vez pensé que los habitantes eran tan estúpidos que un terremoto o una invasión de dragones les vendría bien. No siento lo mismo ahora. Siento que, mientras la Comarca continúe a salvo, en paz y tranquila, mis peregrinaciones serán más soportables. (...) Supongo que he de partir sólo si decido irme y salvar la Comarca, pero me siento pequeño, y desarraigado... y desesperado. El enemigo es tan fuerte y terrible...”³⁶

La aceptación de la aventura no impide que se ponga de relieve el sentimiento de insignificancia ante la magnitud de la empresa. Frodo es, al fin y al cabo, un hobbit, y se reconoce demasiado pequeño para emprender una tarea tan enorme. Sin embargo es este reconocimiento, lo que Tolkien establece como distintivo del protagonista de su historia y, por extensión, de los héroes.

La aventura será para Frodo un durísimo proceso. A medida que avanza su andadura, la carga del anillo constituye para Frodo el tormento mayor. El peso del objeto se hace cada vez más insoportable para él, que, además, siente cada vez más consumidas su voluntad y sus fuerzas. El anillo se apodera poco a poco de su mente, sus deseos y sus

³⁶ CARPENTER, H., o. cit., p. 92.

recuerdos. A pesar de todo ello, Frodo continúa su lucha interna por no rendirse al anillo.

Pero la prueba definitiva espera al hobbit al final de su misión. En el monte del Destino, Frodo sucumbe al poder del anillo y es incapaz de arrojarlo al fuego. Será Gollum, que antes intentó recuperar el anillo por la fuerza y a quien Frodo perdona la vida, quien logre, involuntariamente, culminar la tarea. Se plantea, por tanto, un desenlace poco común y, en cierto modo, desconcertante: el encargado de llevar a término la encomienda fracasa y, sin embargo, puede, a pesar suyo, cumplir su misión.

En este desenlace, en el que el éxito de la misión no va unido al triunfo del portador del anillo, descansa el eje de la perspectiva tolkieniana y constituye quizá la cuestión más controvertida de toda su obra. Esta manera de culminar una misión “heroica” no fue siempre entendida por los lectores y primeros críticos de la obra, que manifestaron a Tolkien su disconformidad. Las respuestas del profesor a esas objeciones constituyen un profundo análisis de este personaje, en el que remite a su verdadero marco de referencia: el triunfo de la pequeñez y la debilidad sin que estas dejen de ser lo que son ni se transformen, para lograr el final feliz de la historia, en grandeza y poderío.

Para Tolkien, la culminación última que Frodo no puede lograr tiene una explicación tremendamente **humana**: la limitada resistencia de los individuos, el quebrantamiento de las personas colocadas en situaciones

insuperables. En este caso, la causa (no el “héroe”) fue la triunfante³⁷. Su ejercicio de la paciencia y la misericordia que usó con el infame Gollum le salvaron: su incapacidad quedó enmendada³⁸.

IV-1.5 Grandalf: el abandono de las esperanzas personales de triunfo³⁹.

En esta mitología es un (sabio, mago, consejero) emisario de los Señores del Oeste enviados a la Tierra Media. No se libra de la tentación del mal de Morgoth y su satélite Sauron. Lo primero que debe hacer Grandalf es superar la tentación de poseer el anillo. Es Frodo, incautamente, quien se lo ofrece, abrumado por la naturaleza del objeto y sin saber qué hacer con él.

-Tú eres sabio y poderoso. ¿No quieres el anillo?

-¡No, no! -exclamó Grandalf, incorporándose-. Mi poder sería entonces demasiado grande y terrible. Conmigo el anillo adquiriría un poder todavía mayor y más mortal (...) ¡No me tientes! Pues no quiero convertirme en algo semejante al Señor Oscuro. (...) No me atrevo a tomarlo, ni siquiera para esconderlo y que nadie lo use. La tentación de recurrir al anillo sería para mi demasiado fuerte⁴⁰.

La conducta del sabio que regirá a lo largo del relato, será la misericordia por los débiles. El caso más representativo de este

³⁷ CARPENTER, H., o. cit., nº 192, p. 296.

³⁸ *Ibíd.*, nº 246, p. 380.

³⁹ Renuncia absolutamente al protagonismo, frente al ansia de poder de Sauron, el respeto a la libertad de todas las criaturas; frente a la voluntad del Enemigo de someter a todos. Aún sabiendo que era la “única” persona que podía dirigir la resistencia contra Sauron con buen éxito.

⁴⁰ TOLKIEN, J.R.R., o. cit., I, p. 91.

comportamiento de Gandalf es el de Gollum. Este hobbit, consumido y devorado en su voluntad por el poder del anillo, se presenta desde el principio como el más despreciable de los personajes del relato. Físicamente repulsivo, es además un mentiroso nato, de pensamientos maliciosos y torcidos, capaz de todo, incluso de traicionar y matar, por conseguir el anillo. Sin embargo, desde el comienzo de la historia, Gandalf solo demuestra compasión hacia ese personaje. Para Frodo merece la muerte, pero el mago lo corrige. (...) “*Es muy anciano y muy infeliz*” (...), contagia su misericordia al propio Frodo, que es capaz de respetarlo y perdonarle la vida cuando Gollum ha estado a punto de matarlo. Por supuesto, (Tolkien lo aclara⁴¹) no quiso decir que uno debía ser misericordioso porque podía ser útil más tarde: no sería entonces misericordia o piedad, que sólo están presentes cuando son contrarias a la prudencia. ¡No nos cabe planearlas! Pero tenemos la seguridad de que nosotros mismos debemos ser extravagantemente generosos si hemos de esperar la extravagante generosidad que representa el más ligero alivio o huida de nuestros propios errores y locuras.

Gandalf actuará con generosidad y Sauron con crueldad. El sabio impulsa lo pequeño y lo insignificante contra el poder desmesurado y terrible. Por tanto, no cuenta entre la pequeñez, con individuos o grupos no contaminados que desconozcan la amargura de la debilidad, la impotencia o el fracaso. Por el contrario, en todos hay conciencia de fragilidad interna y externa, y a la vez una resolución firme de no eludir la confrontación final. Esto es debido a que, a pesar de su debilidad, de la

⁴¹ CARPENTER, H., o. cit., nº 192, p. 296.

situación de desamparo en que se encuentran, surge en ellos la conciencia de que la supremacía del “Bien” no depende de sus fuerzas o sus logros; está más allá de sí mismos, corresponde a la propia naturaleza del Bien.

En realidad, el poder del Mal se presenta, más que en la fuerza o en el número, en la utilización de esas potestades para hacer dudar al Bien. Esa es su gran baza: “...*Le crece al Bien por dentro la ponzoñosa sospecha de la posibilidad de victoria del Mal, alentada exclusivamente por la intensidad inocunable de la presencia adversa*”⁴². A pesar de todo, podría decirse que el Bien termina por internarse en los entresijos del propio poder maléfico. La fragilidad íntima del Mal se mostrará, lógicamente, en sus deficiencias, pero no menos en sus capacidades, que acabarán volviéndose contra él. La impecable astucia política de Sauron le hace fallar; la fidelidad a las órdenes recibidas que muestran algunos de sus subordinados termina por volverse contra ellos y contra el plan general establecido. De este modo, hasta un ser degradado y envilecido como Gollum, según adivina Gandalf, tiene algo que hacer en beneficio de los que esperan el triunfo del Bien.

⁴² SAVATER, F., o. cit., p. 159.

IV-2. ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA⁴³

Fue un proyecto acariciado por Stanley Kubrick, John Boorman o Lawrence Kasdan, pero finalmente ha sido un director nacido en Nueva Zelanda quien ha convertido las palabras en imágenes, Peter Jackson hizo una adaptación concienzuda. La capacidad creadora de mundos y personajes de este cineasta se acerca a la del propio Tolkien en lo que a compromiso con la Tierra Media y sus habitantes se refiere.

El rodaje simultáneo de esta trilogía cinematográfica de *El señor de los anillos* (*La comunidad del anillo*⁴⁴, *Las dos torres* y *El regreso del rey*), ha significado casi dos años de trabajo intensísimo para Peter Jackson, quien seguirá ocupado en las faenas de posproducción de los dos restantes títulos que se estrenaron en las navidades del 2002 y 2003. Sin lugar a dudas, el trabajo más ambicioso de toda su carrera cinematográfica y un hito histórico para la industria neozelandesa; puesto que la gestación de este faraónico proyecto fue rodado íntegramente en suelo neozelandés con equipos técnicos nacionales.

La filmación tripartita es un caso único en la historia cinematográfica. Sólo así, dado lo vasto del proyecto, podía arriesgarse a recrear con fidelidad los pasajes y personajes de las tres novelas de Tolkien, manteniendo al amplio reparto intensamente ocupado en la recreación de sus personajes sin dar opción a posibles accidentes, deserciones o

⁴³El cineasta Ralph Bakshi (Brooklyn 1939) fue el que se atrevió a llevar por primera vez en versión animada para el cine, la obra de Tolkien, en 1987. En esa primera adaptación *del Señor de los anillos* colaboraron 200 técnicos de animación durante un período de casi tres años. Entre ellos se encontraba el dibujante español Luis Bermejo, fundador de lo que en el mundo de la animación española se conoce como la Escuela Valenciana.

⁴⁴ Estrenada el 19 de diciembre de 2001.

variaciones en el aspecto físico que habrían podido incidir en el proyecto. Además supuso un ahorro en el sueldo de los actores, que cobraban por día de trabajo, al tiempo que permitía un aprovechamiento de decorados, equipos y otros elementos esenciales para la consecución del proyecto. Pero no todo son ventajas, había que poner de acuerdo y coordinar una legión variopinta de colaboradores, (cientos de técnicos, miles de extras) Desde los dobles o extras hasta los encargados de vestuario, armería, maquillaje, sonido, miniaturas, modelos animados a distancia, animación digital, caballos, actores...

Estamos pues ante el punto de arranque de una nueva forma de entender el cine. Unida a las dos secuelas de *La guerra de las galaxias*, las dos secuelas de *Matrix* y las continuaciones ya firmadas para *X-Men* y *Spider-Man*, la estrategia del *Señor de los anillos* abre nuevamente la puerta del cine a las películas seriadas o por entregas que marcaron el entretenimiento en formato de celuloide en los años treinta y cuarenta.

A pesar de ser una producción de Mark Ordesky para la New Line Cinema, Peter Jackson también participa con su marca WingNut⁴⁵ y cuenta una vez más con sus más allegados colaboradores, Fran Walsh al guión; Jaime Selkirk en el montaje y producción; los estudios Weta dirigidos por Richard Taylor y Tania Rodger al frente de los efectos especiales, digitales, maquillajes, maquetas y todo lo concerniente al envoltorio de la película; el diseñador de producción Grant Major; los dibujantes John Howe y, especialmente, Alan Lee, responsable de las

⁴⁵ WingNut Films, establecida en la localidad neozelandesa de Wellington, lugar de nacimiento de Jackson, el director empezó a desarrollar ayudado por el presupuesto de *Agárrame esos fantasmas*, rodada en Nueva Zelanda para reducir costes.

ilustraciones que han adornado distintas reediciones. El responsable de la fotografía en las miniaturas fue Alex Funke.

Las películas se han filmado en super-35 milímetros en un formato de 2.35, en lugar de los 70 milímetros pensados inicialmente pero que se desecharon por las exigencias que tal formato tiene para los efectos especiales numéricos.

IV-2.1 Ilustración fantástica digital:

La ilustración fantástica cuenta con una larga tradición. Atravesó una primera revolución estilística en las décadas de 1970 y 1980, cuando se adoptó de manera generalizada el aerógrafo, y una segunda remodelación en la última década del siglo XX, caracterizada por la aparición de Photoshop y de las aplicaciones de modelado en tres dimensiones. Las técnicas y herramientas digitales han facilitado enormemente a los artistas la labor de convertir en realidad sus fantasías y les han permitido crear imágenes más vívidas, realistas y convincentes.

Peter Jackson quería que los monstruos fueran completamente auténticos (fig.115), desde la suciedad de las uñas de los pies de un troll de las cavernas, hasta los ojos saltones e inyectados en sangre de Gollum. Siguiendo esta premisa, reclutó un ejército de animadores, modeladores, técnicos de dibujo digital, editores de animación, diseñadores, ingenieros de software, herreros, peleteros, escultores y expertos en armamento medieval reunidos bajo el paraguas de la WETA Ltd., dividida en dos secciones: WETA Workshop, dirigida por Richard Taylor, que se ocupa de crear los efectos mecánicos y físicos y los

maquillajes y WETA Digital, dirigida por Charlie McClellan, se ocupa de los efectos conseguidos mediante animación numérica y ordenadores.

La estrategia de mezclar los trucos más tradicionales para los efectos especiales con la tecnología más innovadora obligaba a contar con un director de fotografía apropiado para manejar los distintos elementos implicados en cada secuencia. El elegido fue el australiano Andrew Lesnie, que tenía sobrada experiencia con criaturas animatrónicas, éstas a modo de marionetas, sirven para representar a la extraña fauna de la Tierra Media. Dichas marionetas tienen su réplica en creaciones de síntesis animadas en el ordenador sobre las que recae la mayor parte de sus escenas de movimiento, pero también se puso en práctica un sistema de armadura para que, por ejemplo los Orcos pudieran moverse sin cables, simplemente con la fuerza del propio mimo encargado de vestir el disfraz.

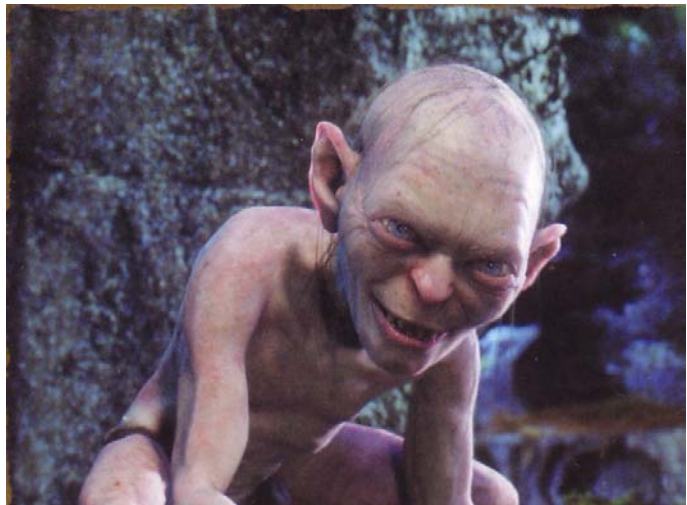
La estrella de la película en lo que a herramientas informáticas se refiere es la aplicación denominada Massive⁴⁶, desde esa base, las investigaciones desarrolladas durante dos años por WETA Digital han dado como resultado una aplicación que permite obtener casi 200.000 extras en imágenes de síntesis para las secuencias de batalla. Estos extras nacidos de la informática pueden interactuar entre ellos, desplegarse en distintas formas, pelear entre sí.

⁴⁶ El punto de partida teórico o la inspiración para la creación de Massive fueron los trabajos desarrollados por ILM para multiplicar el número de extras en la serie de televisión *Las aventuras del joven Indiana Jones*.

Seguiremos la pista a estos artistas del siglo XXI, a través de un personaje digital: Gollum, y de un lugar en la Tierra Media: Rivendell.

IV-2.2 Gollun, un personaje digital:

El primer paso fue crear un modelo a escala del personaje esculpido por John Howe y Allan Lee. Dicho modelo pasó luego por el escáner entrando en la pantalla del ordenador para ser sometido a un proceso de



animación digital. La cadena de creación de Gollum se completó con el trabajo de un mimo encargado de interpretar al curioso ser corrompido por el Anillo al efecto de que sus movimientos pudieran servir como patrón para el trabajo de los animadores digitales del personaje. El proceso de creación de Gollum se facilitó enormemente empleando un escáner portátil que permitía recorrer el modelo, capturado en cada uno de sus rasgos por dos cámaras acopladas al escáner.

El sistema funciona lanzando un rayo desde el escáner al modelo, que queda situado con coordenadas espaciales mediante la medida de la distancia de ida y vuelta de ese rayo al objeto, transformándose de ese modo en un elemento numérico en el ordenador. A partir de ese momento puede iniciarse el proceso de digitalización en la pantalla del ordenador de lo que anteriormente era un objeto físico, creando las texturas, el color,

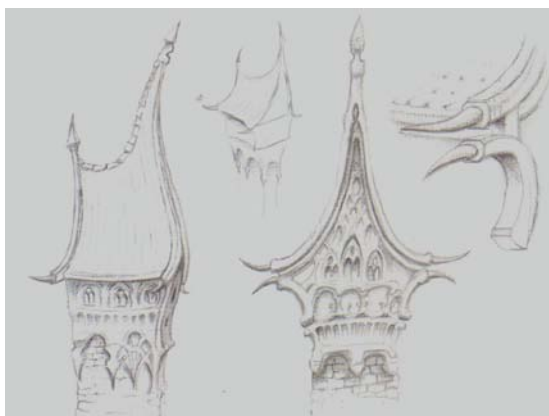
los movimientos y cualquier otro factor susceptible de proporcionar mayor realismo a la animación del personaje.

La técnica de la captura de movimientos empleados en este personaje emplea la dinámica de fluidos. No se quería que Gollun tuviera el aspecto de haber sido generado en el ordenador, aunque así fuera. La clave para evitarlo era conseguir un movimiento realista para todas sus articulaciones, de manera que los huesos y los músculos pueden intuirse bajo su delgada piel. Entre otras cosas fue necesario crear nuevos códigos para modelar la piel y los músculos en el ordenador. El resultado ha sido una de las creaciones digitales más logradas.

IV-2.3 RIVENDELL

Visualizaremos el proceso a través de Steffen Sommer⁴⁷, para quien Rivendell fue la primera pieza de arte tridimensional importante que creó, utilizando los programas 3D Studio Max 2,5 y Fractal Design Painter.

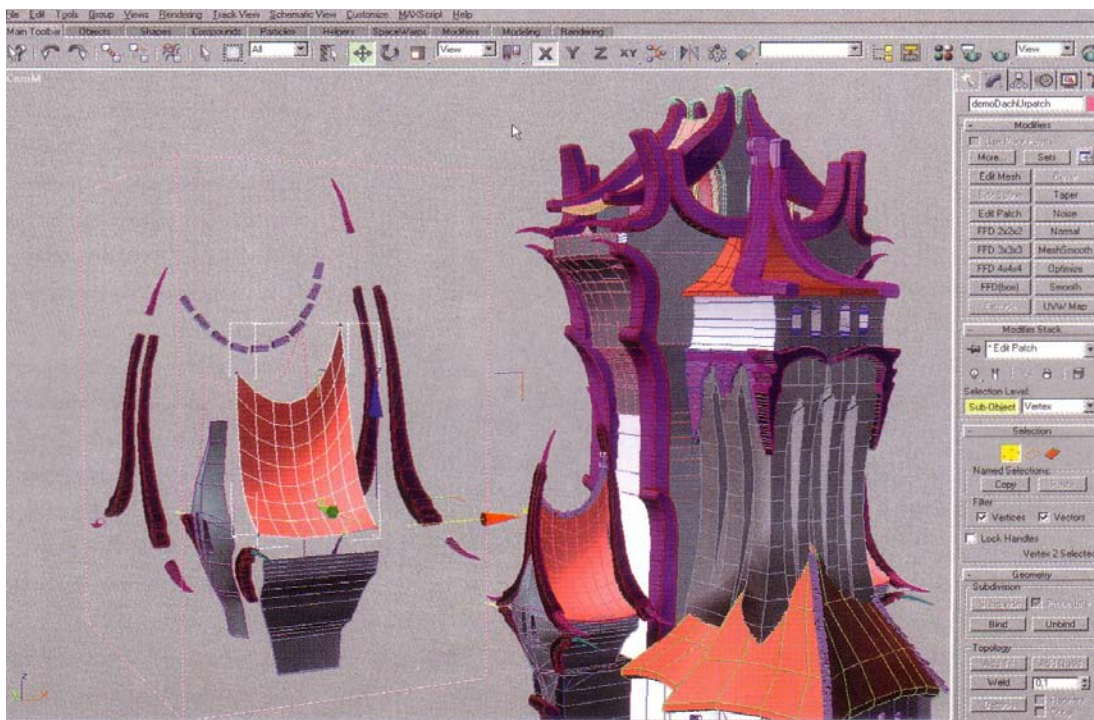
1-Tras decidir (nos cuenta), el estilo general de mi Rivendell a partir de cientos de dibujos, realicé unos cuantos esbozos detallados a lápiz de los distintos edificios. Basándome en los esbozos intenté descubrir el mejor modo de traducir



⁴⁷ Después de cinco años de estudio en la escuela de arte Staeidelschule de Francfort, Alemania, y varios años de experiencia como pintor tradicional, descubrió su pasión por los gráficos informáticos. Tras forjarse un nombre trabajando como pintor digital, animador de 3D y diseñador de producción para algunas empresas pequeñas alemanas, Steffen tuvo la suerte de que su sueño de trabajar en el cine se hiciera realidad.

el diseño a una forma geométrica tridimensional concreta. Rivendell está integrada casi exclusivamente por polígonos⁴⁸. Solo los tejados y los árboles corresponden a lo que se conoce como una malla de rejilla o *patch grid*, es decir, una variante de las superficies NURBS⁴⁹ en 3ds max. Una planificación minuciosa puede ahorrar mucho tiempo al empezar a modelar en 3D, por lo cual dedico mucho tiempo a los detalles en esta fase preliminar.

2-Rivendell presenta una construcción básicamente modular, y al permitirme reutilizar muchas partes, me ahorró mucho trabajo; tanto en la fase de texturización como de modelado. Al texturizar era necesario



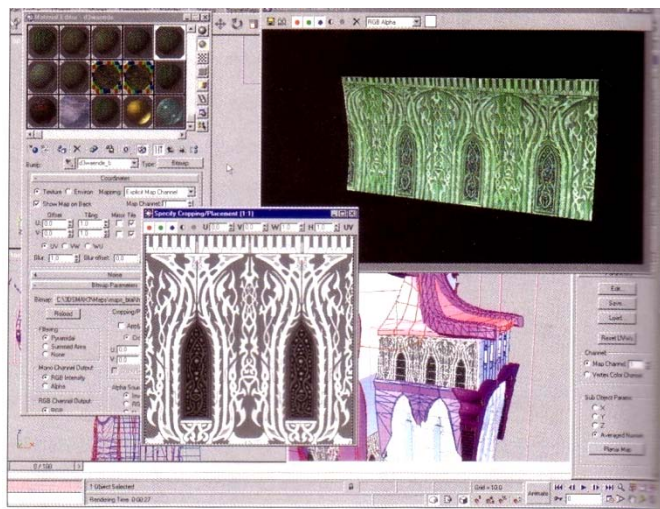
garantizar que las repeticiones fueran inapreciables. En la ilustración

⁴⁸ Bloques de construcción usados por las aplicaciones de 3D. Consisten en varios puntos concretos que crean una forma o cara. Las mallas poligonales se constituyen uniendo diversas caras. Estas mallas, a su vez, componen formas geométricas.

⁴⁹ Siglas inglesas de los términos Non-Uniform Rational B-Splines. Técnica para modelar de forma interactiva curvas y superficies tridimensionales.

aparece una imagen descompuesta que ilustra el proceso de construcción. Todos los componentes, salvo las paredes, responden a figuras geométricas muy simples. Los nichos y las ventanas de las murallas están contruidos mediante operaciones booleanas, utilizando los bordes de varios polígonos. En esta fase me ahorró mucho trabajo establecer las coordenadas UV⁵⁰ para la texturización final.

3-Con la salvedad de la iluminación, la fase de la texturización fue la que más tardé en completar. Casi todas las texturas son mapas⁵¹ de bits creados en Painter con una tableta Wacom. Esos mapas de bits se usan para los canales *Diffuse*, *Specular* y *Bump* de las sencillas herramientas de aplicación de colores Blinn Shaders, un modelo de sombreado matemático que permite recrear propiedades de superficie convincentes en objetos geométricos



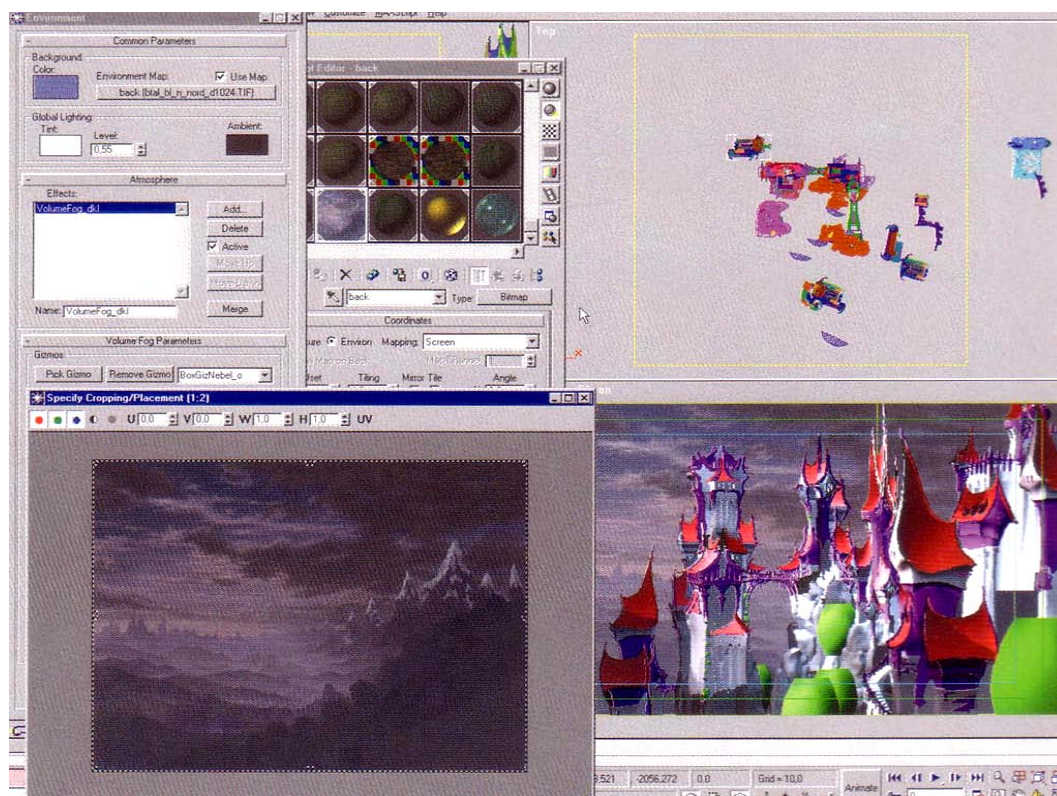
tridimensionales que de otro modo parecerían lisos. Diseñé todos los ornamentos, como hice con la estructura arquitectónica general, utilizando lápiz y papel. Muchas de las estructuras tenían formas de mosaico, lo cual

⁵⁰ Coordenadas UV son las coordenadas de los vértices de un modelo que definen los parámetros de superficie del mismo y, en consecuencia, permiten colocar los fragmentos de una imagen con precisión en el lugar adecuado.

⁵¹ Los mapas de texturas se aplican a la superficie de un objeto tridimensional para añadirle detalles, como arañazos o estampados. Puede crearse en aplicaciones de 3D usando los métodos pertinentes o bien importarse a modo de imágenes bidimensionales en mapa de bits (texturas de archivo) a partir de una fotografía digital.

me permitía utilizarlas repetidas veces. En la ilustración puede verse en el centro de la pantalla un mapa de relieve⁵² (*Bump*) creado en el (*Shader Editor*), mientras que en la ventana superior derecha muestra los mapas *Diffuse* y *Bummp* aplicados al objeto e interpretados en el modo de visualización *Render*⁵³ *Viuv*.

4-Un factor decisivo a la hora de conseguir que una imagen tridimensional resulte creíble y realista consiste en retratar las condiciones atmosféricas, como los rayos de la luz que se filtran a través de las gotas

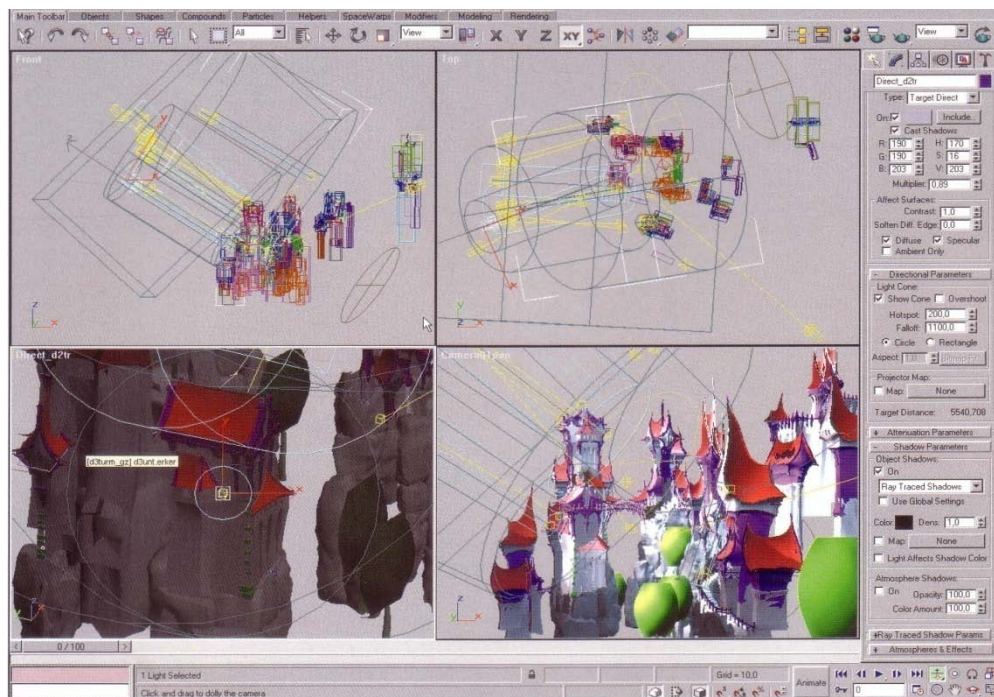


⁵² Mapa de relieve, es un material de superficie que añade detalles sobre el relieve o la profundidad a la superficie de un modelo sin afectar su geometría.

⁵³ Render/Renderizar/Renderización: es la aplicación de texturas e iluminaciones que, juntas, transforman un conjunto de objetos en una esencia realista. Todos los datos de la escena tridimensional, la ubicación y la naturaleza de los puntos de luz, la localización y la forma de todas las geometrías, así como la posición y la orientación de la cámara a través de la cual se observa la escena, se reúnen para crear una imagen bidimensional completa.

de agua y crean sensación de distancia, en un lugar donde no hay atmósfera, donde esto no se da en condiciones naturales. En la ilustración aparece un cuadrado amarillo, en la parte superior derecha de la pantalla, muestra el *Fog Gizmo* que incorpora 3ds max, un objeto de ayuda que define la posición de la niebla en la escena. A la izquierda del *Shader*⁵⁴ *Editor* puede verse un fondo pintado que dibujé digitalmente con una tableta gráfica Wakom y Painter. Procuré evitar el uso de elementos fotográficos para lograr ese aspecto pictórico de cuento de hadas que deseaba otorgarle a la Tierra Media.

5-El último paso fue la iluminación. Esta fase suele llevar mucho tiempo, ya que obliga a realizar infinidad de pruebas. Para simular el



complejo juego de luces del mundo real, lo normal es colocar decenas, e

⁵⁴ Shaders o superficies, determinan el aspecto de un objeto. Se trata de superficies de atributos que establecen cómo reacciona la superficie de un modelo tridimensional a la luz, el color, la reflectancia, el aspecto, y otros factores.

incluso centenas, de puntos de luz para una sola escena en un entorno tridimensional.

Quería bañar a Rivendell con una luz teatral, recubirla de un cielo nebuloso atravesado tan sólo por débiles rayos⁵⁵ de luz solar. En la visualización en 3D se aprecian claramente los múltiples “focos directos” (luces clave en esta escena) que simulan la luz solar procedente de la izquierda. Para las luces de relleno coloqué dos luces directas procedentes de arriba y de abajo, véase cuadro inferior izquierda de la imagen de pantalla. Ambas simulan rayos de sol que se reflejan en el cielo y en el entorno. Algunas de las zonas más oscuras se iluminaron con pequeños focos direccionales. El cuadrante inferior izquierdo corresponde a la visualización en modo cámara a través de una de esas luces. El inferior derecho permite ver los árboles creados a partir de las formas semiesféricas texturizadas con los mapas *Diffuse*, *Bump* y *Opacity*. La semiesfera presenta la ventaja, frente a las formas planas o *spiters*, de que permiten renderizaciones hacia la zona iluminada. Los *spiters* son superficies planas, con frecuencia texturizadas con un mapa de opacidad, con las que se crean árboles, arbustos y cosas parecidas en los juegos para ordenador. Con todo, la semiesfera presenta el inconveniente de que sólo funciona desde un ángulo concreto de la cámara. Hoy quizá dibujaría la totalidad de los árboles, pues el hardware

⁵⁵ Técnica de trazado de rayos: procedimiento de renderización que calcula los rayos de luz imaginarios que se originan en cada objeto de una escena para determinar el aspecto de cada uno de los píxeles que compondrán la imagen final. PÍXEL es una contracción de los términos *picture element* (elemento pictórico). El componente más pequeño de cualquier imagen generada digitalmente. Equivale a un punto de luz en la pantalla del ordenador. En su forma más simple, un pixel corresponde a un bit: 0=desactivado o blanco; 1=activado o negro. En las imágenes a color o en escala de grises, un pixel puede corresponderse con hasta 24bits.

moderno permite que la luz emane de millones de polígonos. Los programas simuladores de plantas siguen estando plagados de errores de renderización y no son fiables, sobre todo en lo que respecta a las sombras. En cuanto a la luz, deposité mis últimas esperanzas en la renderización de toda la iluminación, aunque el tiempo de renderización de esta simulación realista suele ser mucho mayor que el que requieren las técnicas tradicionales, aún muy difundidas en la industria cinematográfica y de efectos especiales⁵⁶.



SOFTWARE 3DS MAX, PAINTER ARTISTA STEFFEN SOMMER WEB WWW.RAPH.COM E-MAIL STEFFSOMMER@GMX.NET

.-Resultado final de Rivendell.

⁵⁶ Artista Steffen SOMMER, WEB WWW.RAPH.COM; E-MAIL STEFFSOMMER@GMX.NET.

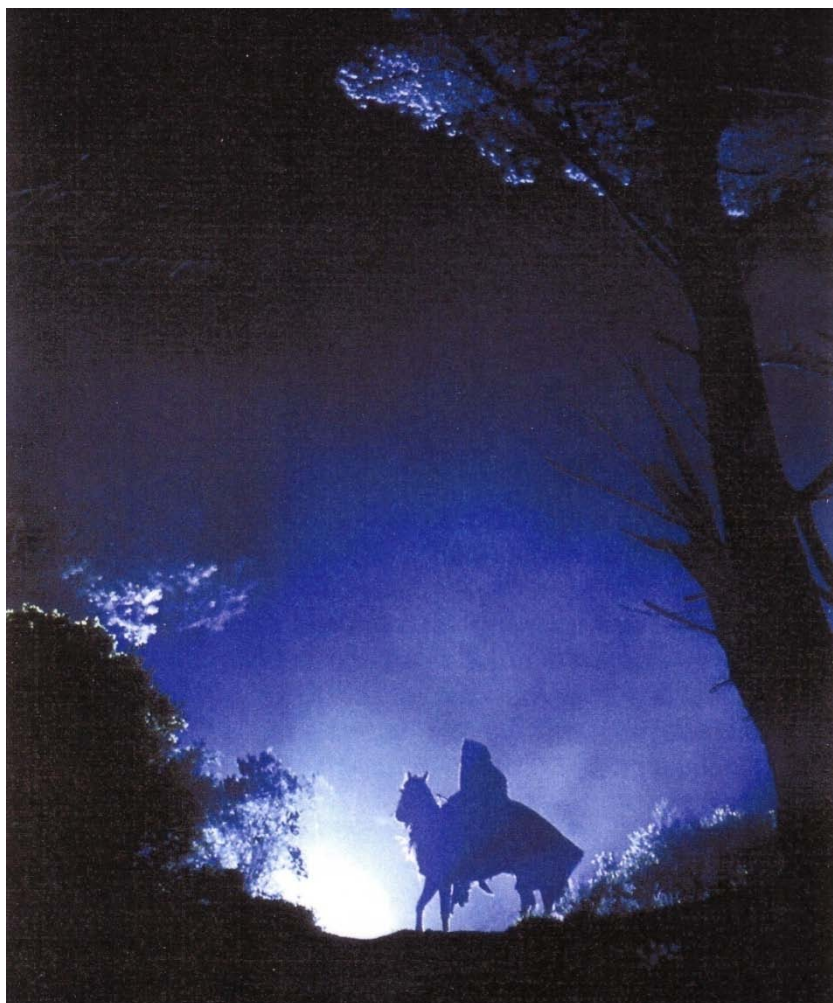


Fig. 115: Fotograma de uno de los espectros servidores de Sauron en busca del anillo.

.-Al final Jackson optó por combinar dos técnicas, la pantalla azul y la perspectiva forzada. La primera es la clave para entender buena parte de los efectos visuales, que han adornado las fantasías cinematográficas durante varias décadas. Se trata de un lienzo azul o verde, según las necesidades de color de los elementos que se van a emplear en la escena, que situado tras los actores permite dejar “en blanco” un espacio de la toma que posteriormente se adorna con las imágenes de los elementos elegidos para completar la misma.

V-CONCLUSIONES

Entramos en el séptimo arte con los héroes miniaturizados, y a través de ellos visualizamos un paisaje con apariencia de coherente, que va desintegrándose en un examen más a fondo. La fuerza de las palabras, el hechizo de las imágenes, y la posibilidad de renovación que ofrecen todos estos relatos tiene que ver con la capacidad de protegernos contra el extravío. Su gran virtud consiste en renovar la frescura de nuestra visión.

No hemos tocado (porque no forma parte de este trabajo) las películas de tema histórico antiguo, de griegos y romanos, vulgarmente llamadas del tipo “péplum”⁵⁷, con una denominación muy gráfica y que pertenecen a un subgénero muy bien definido, no sólo por las vestimentas que llevan los actores, esos peplos o sábanas, sino por su misma estructura narrativa. Este producto fílmico, está basado a su vez, casi siempre⁵⁸, en un subgénero literario, que es el de la novela histórica de tema antiguo. Las novelas envueltas en una conciencia histórica, aparecen a comienzos del XIX; es un género romántico, y el que pasa por ser el creador de la novela histórica es Walther Scott que desde luego es un romántico, conservador en ideología y en política.

La falsedad que hay en la novela histórica es que supone que los decorados han cambiado, pero que la gente es igual; ahora se viste de otra manera, pero por debajo de los trapos la gente siente igual. Y esta es la radical falsedad, a mi entender, de la novela histórica; es que la

⁵⁷ El género del *péplum*, nacido en Italia en la fase del monumentalismo histórico anterior a la Primera Guerra Mundial.

⁵⁸ Existen honrosas excepciones.

psicología también es histórica; nuestra manera de sentir el amor o de experimentar la nostalgia es muy diferente a la que tenían los romanos. Las novelas históricas y las películas de griegos y romanos, han tenido un cierto impacto en la visión popular del mundo antiguo; son producto del romanticismo, pero un romanticismo **lastrado por la ideología**.

Por el contrario, hemos elegido guiones sin *pretensiones históricas*, que aspiraron construir una historia profundamente humana: la aventura planteada, no se encuentra dentro del héroe como un impulso irresistible y ciego que le arrastra a seguir una senda predeterminada: la aventura irrumpe en la vida del protagonista como un reto capaz de dar sentido a su existencia. Con este reto se inicia el nudo, el conflicto dramático de la historia, y comienza entonces a desvelarse el primero de los misterios: el uso de la propia libertad.

Es, en mi opinión, el arte considerado como una crítica de la vida: ya sea realista, fantástica, utópica o satírica, la composición del artista es una contradecación al mundo. Estético significa encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. En la cadena de argumentos que hemos planteado, cuando decimos que evocan modelos narrativos anteriores, queremos decir que son interpretaciones y juicios críticos del mismo arte. De esa manera, por poner un ejemplo, Virgilio lee a Homero, *La Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida*. La presencia, visiblemente insinuada o exorcizada, de Homero, Virgilio y Dante en *El paraíso perdido* de Milton, en la sátira épica de Pope...es una crítica en acción. De forma sucesiva, cada artista coloca a la luz de sus propósitos,

de sus propios recursos, los logros formales y sustantivos de sus predecesores. Las mejores lecturas del arte son arte. El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente. Por ejemplo, pensemos en los dibujos de Goya sobre la violencia frenética del levantamiento de Madrid contra la dominación napoleónica, están llenos de motivos gestuales y convencionales tomados de apuntes iconográficos y simbólicos, traspuestos de sus primeras composiciones y de las de otros artistas, principalmente del género pastoril y mitológico. Eso, en modo alguno, impugna la apasionada integridad del testimonio de Goya. Simplemente muestra hasta qué grado la percepción de un acontecimiento o una escena por parte de un artista es en sí misma un “acto de arte” en su sentido más intenso y magistral.

Por otra parte, *la evasión*, es una de las principales funciones de estos relatos, y quizá la que tradicionalmente se ha asociado con más frecuencia a ellos. Pero no tratamos aquí de una evasión alienante o escapista, de una *fuga mundi* que se consiga mediante la imaginación de mundos imposibles y radicalmente distintos al nuestro. Hablamos de evasión en su significación más genuina: salirse del camino, apartarse, eludir, y, por significación añadida: escaparse, marcharse alguien de un sitio donde está preso. Es el hecho de estar prisionero lo que legitima la evasión.

Cuando la vida real se alza como sinónimo de atonía y mediocridad, cuando todo parece teñido por una pátina gris que uniforma la realidad⁵⁹ y

⁵⁹ Hoy la presentación periodística genera una temporalidad de una instantaneidad igualadora. Todas las cosas tienen más o menos la misma importancia; todas son sólo diarias. La enormidad política y el circo, los saltos de la ciencia y los del atleta, reciben el mismo tratamiento.

la torna irrelevante, adocenada, nos preguntamos ¿por qué ha de despreciarse a la persona que, estando en prisión, intenta fugarse? No podemos confundir la evasión del prisionero con la huida del desertor. Más aún, existe el deseo de comunicarse, de ser libre, ilimitado e inmortal. Por ello, el artista, se siente orgulloso de su obra, cuando sabe de las sorpresas que contiene.

II

La percepción de la imagen, la aprehensión de sus implicaciones y su control, necesarias para una eficaz expresión, pueden variar en viveza y vigor; pero ello supone una diferencia de grado con respecto de la imaginación, no de esencia. ¿En qué posible aspecto podemos atribuir dimensiones trascendentes a la expresión artística?

A mi juicio el *arte* debe unirse como una voz más, en el marco de su expresividad, que parece ilimitado, y que tiene derecho a explorar y poner en acto. Todo ello a favor del potencial de **percepción y respuesta**. Cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando nos enfrentamos al otro en su condición de **libertad**, es una apuesta a favor de la trascendencia. En tal caso el arte y la literatura *serios*⁶⁰ son de una indiscreción total. Preguntan por las más hondas intimidades de nuestra existencia. Esta interrogación, no es una dialéctica abstracta sino que propone un *cambio*. Cuando el acto del artista es contestado, cuando penetra en los recintos, espaciales y temporales, mentales y físicos, de

⁶⁰ En realidad, sólo el *Kitsch* y los artefactos, los textos producidos exclusivamente con fines monetarios o propagandísticos, trasgreden lo ético. Suya es la pornografía de la insignificancia.

nuestro ser, trae consigo un llamamiento radical a favor del *cambio*. El despertar, el enriquecimiento, la complicación, el oscurecimiento o el trastorno de la sensibilidad y la comprensión que siguen a nuestra experiencia del arte comienzan con la *acción*. La forma es la raíz de la ejecución. En un sentido fundamental y pragmático, el poema, la estatua o la sonata, en lugar de ser leído, contemplada o escuchada, son más bien *vividos*.

Así pues, cuando una obra de arte, en lugar de ser contemplada es vivida, y consigue irrumpir en la pequeña morada de nuestro cauto ser, y consigue arrojar luz, allí donde la oscuridad no nos dejaba ver, entonces nuestra morada ya no es habitable de la misma manera que antes. El encuentro con lo estético en tal caso es, uno de los conjuros más “ingresivos” y transformadores a que tiene acceso la experiencia humana.

El arte es una consigna tácita, una rebelión necesaria contra la didáctica filistea y el control político pero, exprimida hasta sus consecuencias lógicas, es puro narcisismo. La obra de arte más “pura”, la más abstemia en cuanto a cualquier instrucción o aplicación empírica concebible, es, por virtud de esa misma pureza y abstención, un gesto agudamente político, una declaración de valor de la más evidente importancia ética. Por ello no podemos tratar la experimentación del arte en nuestras vidas personales y colectivas sin tocar, al mismo tiempo, los problemas más apremiantes y complejos. Claro que una cuestión fundamental es saber si nos inmunizan de algún modo las expresiones artísticas que liberamos dentro de nosotros, frente al sufrimiento y necesidad que nos rodea.

Nos podemos también preguntar ¿amortigua el grito trágico de la calle? O ¿Se puede defender que existan limitaciones al material, o a las fantasías que la literatura, el teatro, la pintura o el cine pueden publicar?

Debido a que las invitaciones a la acción en lo estético son tan poderosas, debido a la trascendencia de las fascinaciones y los desarraigos que las imágenes ejercen sobre nuestras motivaciones y fuentes de la conducta conscientes y subconscientes, la cuestión de la coerción, de la censura, es, desde la *República* de Platón hasta nuestros días, mucho más estimulante de lo que permitiría el instinto liberal. O para decirlo de otro modo: ¿tiene un artista alguna responsabilidad por el mal uso, el abuso, la barbarización de sus invenciones? El artista envía un mensaje; éste tiene un propósito. El estilo, las figuraciones explícitas de ese mensaje pueden ser perversas, pueden tener por objeto la subyugación, incluso la ruina del receptor. Quizá reivindiquen para sí, como Sade, en las pinturas negras de Goya o en la danza de la muerte de Artaud, la sombría licencia de lo suicida; pero **su pertenencia a las preguntas y las consecuencias de orden ético es manifiesto.**

Por otro lado, y ubicándonos en un escenario receptor doméstico, podemos también preguntarnos ¿en qué posible aspecto podemos atribuir trascendencia a la creación artística? La sensualidad de la aceptación del mundo finito, por medio de lo cual me gustaría definir la risa y la tolerancia, no sólo es el contexto y el contenido de una importante parte de la elaboración estética sino de esa clase de experiencia que la evidente mayoría de espectadores buscan cuando se dirigen hacia el arte.

Para terminar, quiero destacar, a modo de conclusión, la consideración de que, las verdades que el arte encierra, no son irracionales; aunque son irreductibles a la razón o a la apreciación pragmática⁶¹. **Esta irreductibilidad es la fuente de mi argumento en la tesis.**

En definitiva, la importancia del mito en el arte, se ha configurado a lo largo de su desarrollo como un eficaz medio que ayuda a percibir una dimensión de la realidad humana y muestra en la obra la función simbólica de la imaginación. Su importancia puede ser apreciada o no, pero no negarla. Ésta radica en unas bases que pueden dar lugar a las siguientes conclusiones:

1.-El ser humano se expresa, al mismo tiempo y de forma inseparable, a través del mythos y del logos, de la imagen y del concepto. No parece que exista una ruptura entre los escenarios significativos de las antiguas mitologías y el orden moderno de las narraciones culturales: literatura, bellas artes, ideologías e historias. Se puede comprobar la existencia de mitos en todas las sociedades humanas, desde las menos evolucionadas hasta las que han alcanzado el desarrollo científico-tecnológico más sofisticado.

2.-Siempre y en todo lugar, en su entorno y en función de ellos, se han hecho intentos (con frecuencia cargados de beligerancia y de intereses creados) para describir, interpretar y organizar los interrogantes

⁶¹ Al igual que el “símbolo”, tal como indicamos en el inicio de la tesis, en las conclusiones a la primera parte, página 89. Haciéndose constar en ello, la vinculación implícita de las tres partes que conforman el presente trabajo.

que plantea la vida de los humanos y las posibles respuestas que pueden aportar.

3.-El mito es operativo, porque siempre y en todo lugar, ha sido una forma excelente de *apalabramiento* de la realidad. Esto no significa que no se reconozca la radical ambigüedad e incluso, la peligrosidad del mito (como el mismo logos), sino todo lo contrario, sobre todo cuando se les abandona *acríticamente* a sus respectivas dinámicas totalizadoras. La correcta definición del mito es tan inaccesible como la correcta definición del ser humano.

Nos hemos aproximado, aunque sea muy sumariamente, a las sucesivas interpretaciones, que se han hecho del mito desde la antigüedad griega hasta nuestros días, con el fin de captar su profunda significación para la existencia humana, en el seno de un abanico de variaciones expresivas. Estas referencias no tienen un propósito erudito. Se podrían haber multiplicado fácilmente, tan sólo se ha señalado unos cuantos a riesgo de ser incompleto. Seguimos el consejo de J.L. Borges: “No debemos buscar la confusión ya que propendemos fácilmente a ella”. Y en este terreno de los estudiosos sobre mitología no faltan los comentarios confusos.

Nos gusta pensar que concluimos este trabajo de investigación sin un cierre formal, como un ensayo que deja abiertas ventanas con variadas vistas y una invitación a reflexionar desde una perspectiva actual sobre los escandalosos desafíos del presente.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bolpiani, Milán 1980; *Le mythe et le symbol*, Beauchesne, París 1977; *Sémiotique narrative*, en "Languages" 22, Didier-Larousse, París 1971.

AA.VV., *Introducción al antiguo Oriente. De Sumer a la Biblia*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

AA.VV., *Shakespeare en el cine*, revista Nosferatu 8, San Sebastián, 1992.

ACEVEDO, C., *Mito y conocimiento*, Univ. Iberoamericana, México D.F., 1993.

ADORNO, T. W., *Mínima moralía*, monte Ávila, Caracas, 1975.

AGHION, I., BARBILLÓN, C., y LISSARRAGUE, F., *Héroes y dioses de la antigüedad*, Alianza Editorial, Madrid 1997.

AMENGUAL, G., *Modernidad y crisis del sujeto*, Caparrós, Madrid, 1998.

APARICIO, O., *La mitología en la pintura y escultura*, Offo, Madrid 1990.

APOLODORO, *Biblioteca de relats mitològics*, Irina, Barcelona, 1990.

APOLONIO DE RODAS, *Las Argonáuticas*, Cátedra, Madrid, 1986.

ARGULLOL, R., *La razón del mal*, Destino, Barcelona, 1993.

ASIMOV, I., *Las palabras y los mitos*, Edhasa, Barcelona, 1974.

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA, *Investigaciones semióticas I*, Sevilla 1986.

AU, W. y CANNON, N., *Anhelos del corazón*, Desclee, Bilbao, 1999.

AVALLE ARCE, J.B., “Tres comienzos de novela”, en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, 1975; *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, FCE, 1990.

BACHERLAND, G., *L'air et le songes*, Conti, París 1944.

BALLÓ, J., PÉREZ, X., *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona 2004.

BACHOFEN, J.J., *Introduzione al diritto materno*, Ed. Riuniti, Roma 1983; *Mitología arcaica y derecho materno*, Anthropos, Barcelona 1988.

BARGALLÓ, J., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, Sevilla, 1994.

BECATTI, G., *La época clásica*, Edaf, Madrid, 1973.

BÉJAR, H., *El ámbito íntimo*. Alianza, Madrid 1990.

BERGSON, H., *Le due fonti della morale e della religione*, Ed. Di Comunità, Milán 1979.

BERIAIN, J., *La integración en las sociedades modernas*, Anthropos, Barcelona, 1996

BERMEJO DE LA RICA, A., *La mitología en el museo del Prado*, Editorial Nacional, Madrid, 1974.

BIANCO, F., *Distruzione e reconquista del mito*, Silva, Milán 1962.

BIANCHI BANDINELLI, R., (a cargo de), *Historia y civilización de los griegos*, Icaria, Barcelona, 1984.

BIDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Paidós Ibérica Barcelona, 1993.

BONNEFOY, Y., *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 2 Vols. París, 1981.

Traducción española a cargo de M. Solana, 3 Vols. 1996.

BOZAL, V., *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid 1988.

BULTMANN, R., *Creer y comprender*, 2 vols., Studium, Madrid 1974.

CACHO BLECUA, J.M., *Amadís, heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979.

CAILLOIS, R., *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE., Madrid 1997.

CARPENTER, H., *Cartas*, Minotauro, Barcelona 1993.

CASARES, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

CASETTI, F., *Introducción a la semiótica*, Fontanella S.A., Barcelona 1980.

CASSIN, E., “Mesopotamia”, en I. Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías*, vol. I, Destino, Barcelona, 1996.

CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., FCE, México 1971-1979; *Mito y lenguaje*, FCE, Buenos Aires, 1973.

CATALÁN, D., *El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos*, Ethica, Barcelona, 1982.

CENCILLO, L., *Los mitos: sus mundos y su verdad*, BAC, Madrid, 1998.

CENTRO de Investigaciones Mitológicas de la Universidad de París-X (Nanterre), cuyas actas aparecen publicadas en “Les Belles Letres”.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Cupsa, Madrid, 1977.

CHARBONNEUX, J., MARTIN, R., VILLARD, F., *La Grecia arcaica, la Grecia clásica, la Grecia helenística*, Milán 1969-1972.

CHATMAN, S., DUNCAN, P., *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*. Taschen, Barcelona, 2004.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1980.

CITATI, P., *Kafka*, Versal, Madrid, 1993.

CONTI, N., *Mitología*, (introd., trad., notas e índices de R. M^a Iglesias Montiel y M^a C. Álvarez Morán), Murcia, 1988.

- CORBIN, H., *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, París 1958.
- CREUZER, G.F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 4vols., Leipzig 1812.
- DANTE, A., *La Divina Comedia*, Cátedra, Madrid, 1988.
- DAY, D., *Enciclopedia de Tolkien*, Timun Mas, Barcelona, 1990-1993.
- DÉTIENNE, M., *La invención de la mitología*, Península, Barcelona, 1990; *La escritura de Orfeo*, Península, Barcelona, 1990.
- DIEL, P., *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona 1976.
- DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, Herder, Barcelona 1998.
- DUCROT, O., TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, España Editores, Madrid 1983.
- DUNCAN, P., *Kubrick, filmografía completa*, Taschen, Barcelona, 2003.
- DUPLÁ, A., IRIARTE, A.: *El cine y el mundo antiguo*, Universidad del País Vasco, Bilbao 1990.
- DURAND, G., *La estructura antropológica de lo imaginario*, Taurus, Madrid 1982.
- ECO, U., *Introducción al estructuralismo*, Alianza Editorial, Madrid 1976.
- ELÍADE, M., *Imágenes y símbolos*, Kairos, Barcelona 1999; *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid 1961; *El mito del eterno retorno*, Buenos

Aires 1952; *Aspects du mythe*, Gallimard, París 1963; *Mefistófeles y el andrógino*, Labor, Barcelona, 1984.

ERNST, B., *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*, Taschen, Hamburgo 1994.

ESQUILO, *Tragedias completas*, Cátedra, Madrid, 1987.

FORTEA, J., LÓPEZ, M^a J., Y BERNAT, O.; “La pintura griega” *Historia del arte*, Ars Magna, Planeta; “El arte mesopotámico”, *Historia del arte universal*. Ars Magna, Planeta, Barcelona 2005, vol. I.

FRENZEL, E., *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976.

FREUD, S., *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1948.

GARCÍA GUAL, C., “Interpretaciones actuales de la mitología antigua” en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 313, julio 1976; *Primeras novelas europeas*, Istmo, Madrid, 1974; *Introducción a la Mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

GENEST, E., *Figuras y leyendas mitológicas*, Juventud, Barcelona, 1989.

GIMFERRER, P., *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona, 1985.

GIRARD, R., *El misterio de nuestro mundo*, Sígueme, Salamanca, 1982; *Mentira romántica, verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1983.

GOETHE, J. W. von, *Fausto*, Aguilar, Madrid, 1988; *Urfaust*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

- GOMBRICH, E., *Imágenes simbólicas*, Debate, Madrid 2000; *La historia del arte*, Debate, Madrid 1997.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M., *Las huellas de Fausto*, Tecnos, Madrid, 1992.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos*, 2 vols., Alianza Editorial, Madrid 2001.
- GREIMAS, A.J., *Semántica estructural*, Gredos S.A., Madrid 1972.
- GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981.
- GRIMMELSHAUSEN, J. CH., Neundorf, Leipzig, 1939. Traducciones españolas: *El aventurero Simplicissimus*, trd. De J. Miracle, Plaza y Janés, Barcelona, 1978; *Simplicio Simplicissimus*, ed. y trad. De M. J. González, Cátedra, Madrid, 1986.
- GUÉNON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Eudeba, Buenos Aires 1969.
- HIGINIO, C. J.: *Fábulas* (trad. De S. Rubio Fernaz), Clásicas Madrid, 1997.
- HOMERO, *La Odisea*, Aguilar, Madrid, 1992; *La Iliada*, Gredos, Madrid, 1991.
- IBSEN, *Peer Gynt*, DAB, Nueva York, 1963. Trad. Castellano, *Peer Gynt*, Magisterio Español, Madrid, 1978.
- IMPELLUSO, L., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Electra, Barcelona 2002.

JUNG, C. G., *Civilización en transición*, Trotá, Madrid 2000; *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1976; *Tipos psicológicos*, Edhasa, Barcelona, 1994; *Psicología y religión*, Paidós, Barcelona, 1981; *Simbología del espíritu*, FCE, México 1962; *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Madrid 1999.

KAFKA, F., *El castillo*, Alianza, Madrid, 1992; *Diarios. 1910-1923*, Lumen, Barcelona, 1991.

KÉRENYI, K., *Prolegómini allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Turín 1972.

KIRK, G. S., *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Paidós, Barcelona, 1973.

KÖHLER, E., *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Sirmio, Barcelona, 1990.

LANG, A., *Myth, Ritual and Religion*, Londres 1887.

LARA PEINADO, F., *Poema de Gilgamesh*, (estudio preliminar, traducción y notas). Tecno, Madrid 1992.

LEYRA, AM., *La mirada creadora*, Paidós, Barcelona, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*, Buenos Aires 1969; *Mitológicas*, 2 vols., FCE, México 1968.

LÉVI-STRAUSS Y ERIBIÓN, D., *De cerca y de lejos*, Alianza, Madrid 1990; *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1987.

LÉVI- BRUHL. L., *El alma primitiva*, Ediciones 62, Barcelona 1974.

- LORENTE COSTA, J., *El sueño contemporáneo del héroe*, en VERJAT, A. (ed.) *Anthropos*, Barcelona, 1989.
- LURKER, M., *El mensaje de los símbolos*, Herder, Barcelona 1992.
- MAGNIEN, V., *Les mystères d'Éleusis* (leur origine, le rituel de leurs initiations), París 1950.
- MALINOWSKI, B., *Myth in Primitive Psychology*, Norton, Londres 1926.
- MARDONES, J., *El retorno del mito*, Síntesis, Madrid 2000.
- MARLOWE, C., *La trágica historia del doctor Fausto*, Icaria, Barcelona, 1992.
- MARTÍN, R., (dir.) *Diccionario de la Mitología griega y romana*, Espasa Calpe, Madrid, 1996
- MARTÍN VELASCO, J., "El mito y sus interpretaciones". VVAA., *Revelación y pensar mítico*, XXVII Semana Bíblica Española, Madrid 1970.
- MAUSS, M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Turin 1965; *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1979.
- MAY, R., *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1992.
- MAYR, F. K., *La mitología occidental*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, "Cultura literaria de Cervantes y elaboración del Quijote" en *Estudios de crítica literaria*, 4 series, Madrid, 1905.
- MILLER, F.M., *Essay on Comparative Mytology*, Oxford, 1856.
- MOLHO, M.; *Mitologías, Don Juan. Segismundo*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

MOLINA FOIX, J., *Horroroscope. Mitos básicos del cine de terror*, 2 vols., Nostromo Editores, Madrid, 1974.

MORALES Y MARÍN, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984.

MORAVIA, A., *En el cine*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.

MÜLLER, K.O., *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mytologie*, Gotinga 1825.

NAVARRETE ORCERA, A. R., *La mitología a través de la pintura*, en "EstClás", 114, pp. 77-118. 1998.

NEUMANN, E., "La conciencia matriarcal", en K.Kerényi, G. Scholem y J. Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Anthropos, Barcelona, 1994.

NIETZSCHE, F., *Voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1981.

OLMOS, R., *Mitos y ritos en Grecia*, Dastin, Madrid, 2004.

OLSON, E., *Tragédia i teoria del drama*, Quaderns Crema, Barcelona, 1985.

ORTS, E., *El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonor*, Mensajero, Bilbao, 1985.

OTTO, W. F., *Dioniso, Mito y culto*, Siruela, Madrid, 1997.

OVIDIO NASÓN, P., *La metamorfosis*, Espasa-Calpe, Madrid 1993; *El íbis de Ovidio* (intr., trad. Y notas R. Guarino Ortega), Universidad de Murcia, 2000.

PANIKKAR, R., "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo", en K. Kerényi, G. Scholem, J. Hillman, *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, Anthropos, Barcelona, 1994-a.

PELLEGRINO, F. y POLETTI, F., *Episodios y personajes de la literatura*, Electa, Barcelona, 2004.

PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophia secreta de la gentilidad*, ed. de C. Clavería, Madrid, 1995.

PIJOÁN, J., *Suma Artis*, Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1984, vol. II.

PRADA, J.M., de la, *Mitos y leyendas de Mesopotamia*, MRA, Barcelona, 1997.

QUISPEL, G., *Gnosis als Weltreligion*, Orgio Verlag, Bern 1995.

RATTO, R., "Grecia", *Diccionario de las civilizaciones*. Electa, Barcelona 2007.

REYNOLDS, M. T.; *Joice and Dante: The Shaping of the Imagination*. Princeton University Press, 1987.

RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1970; *Metáfora viva*, Cristiandad, Madrid 1980; *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid 1969;

- RILKE, R., *Sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid 1987.
- RIBA, C., *Elegies de Bierville*, Edicions 62, Barcelona, 1968.
- ROMÁN, M^a T., *Sabidurías orientales de la antigüedad*, Alianza-Ensayo, Madrid 2004.
- SAVATER, F., *La infancia recuperada*. Taurus, Madrid, 1994.
- SALINAS, P., “El héroe literario y la novela picaresca española. Semántica e historia literaria”, en *Ensayos de literatura hispánica (del Cantar del Mio Cid a García Lorca)*, Aguilar, Madrid 1966.
- SANTOYO, J.C., SANTAMARIA, M., *Tolkien. El autor y su obra*. Barcanova, Barcelona, 1983.
- SATORNE, D., “*Signo-símbolo*”, Sígueme, Madrid 1983.
- SCHLÜTER, A. M., *El camino del despertar en los cuentos*, PPC, Madrid, 1997.
- SEARLE, J. A., *La construcción de la realidad social*, Paidós, Barcelona, 1998.
- SECHAN, L. y LEVEQUE, P., *Les grandes divinités de la Grece*, París 1966.
- SCHMIDT, W., *Manuale di storia comparata delle religioni*, Morcelliana, Brescia, 1934.
- SHELLING, F.W.J., *Scritti sulla filosofia, la religione e la libertà*, Mursia, Milán 1974.

SHAKESPEARE, W., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974; *Tragedias*, Planeta, Barcelona 2006.

SHELLEY, S., *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, Lumen, Barcelona, 1987.

SÓFOCLES, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1992.

STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1997.

STEINER, G., *Presencias reales*, Destino, Barcelona 2001; *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 1991; *Pasión intacta*, Siruela, Madrid, 1997.

THOMAS, H., *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, CSIC, Anejos a la "Revista de literatura", Madrid, 1952.

TODOROV, T., *Simbolismo e interpretación*, Monte Avila, Caracas, 1992.

TOLKIEN, J.R.R., *El señor de los anillos*, Minotauro, Barcelona 1988.

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

TURNER, V., *El proceso ritual*, Taurus, Madrid, 1988.

TYLOR E, B., *Primitive culture*, 2 vols., Londres 1871.

VERNANT, J. P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo XXI, Madrid 1994; *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, 1993.

VICO, G.B., *Scienza nuova giusta l'edizione del 1744*, 2 vols, Laterza, Bari, 1953.

VIRGILIO, *Eneida*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

VONESSEN, F., *Der Symbolbegriff In Griechischen Denken*, Munich, 1970

WALLEK, WARREN, A., *Teoría literaria*, Gredos, Madrid 1981.

WALTHER, I. F., WOLF, N., *Obras maestros de la iluminación*, Taschen, Madrid 2003.

WALK L., *Mytologie*, LTK, Friburgo 1965.

PÁGINAS WEB

.-Universidad de Haifa: www-lib.haifa.ac.il/www/art/bib.html

.-www.Fusl.ac.be/Files/General/BCS/Myth.html

.-www.webcom.com/showent/medea/bullfich/welcom.html

.-www.csic.es/cbic/BGH/recinter.htm

.-El “Argos-Projeckt” de la Universidad alemana de Erlangen:
www.phil.uni-erlangen.de.

.-“Página Amicorum Nasonis” : www.baylor.edu

.-Universidad de California del Sur:
www.usc.edu/dept/LAS/classics/Fac/vasunia/myth.html

.-www.perseus.mpiwgberlin.mpg.de (se trata del primer “mirror” europeo, que agiliza la consulta de ésta página de origen americano que constituye la herramienta pedagógica más potente de Internet en lo que a griego y latín se refiere).

ÍNDICE DE FUENTES

.-Autor desconocido: *Gesta Romanorum*, selección de mitos, fábulas y anécdotas directamente tomadas de la historia romana y de las leyendas medievales, muy difundidas y apreciadas en la Edad Media y el Renacimiento.

.-Autor desconocido: *Ovidio Moralizado*, poema escrito al comienzo del siglo XIV por un autor anónimo, identificado con Filipo di Vitry, obispo de Meaux, o con Chrestien Leyonais de Saint-More. El extenso poema ofrece una interpretación moral de las *Metamorfosis* de Ovidio según la doctrina cristiana.

.-Apolodoro de Atenas, h. 180-115 a. C., filólogo griego. Entre sus obras destacan especialmente: *Sobre las naves*, un comentario al segundo libro de la *Iliada*; *Sobre los dioses*, una compilación de noticias referentes a los mitos, y las *Crónicas*, que refieren los acontecimientos ocurridos entre la conquista de Troya y el 199 a. C.

.-Apolonio de Rodas, h. 295-215 a. C., poeta épico griego. Alumno de Calímaco, director de la famosa biblioteca de Alejandría en Egipto desde el 260 al 247 a. C. Entre sus obras destaca principalmente los *Argonautas*, poema en cuatro libros que narra las peripecias del viaje de la nave Argos y la conquista del Vello de Oro, de cómo Jasón, con la ayuda de Medea, logra apoderarse de la famosa reliquia y de la vuelta de los héroes. El poema muy leído en la Antigüedad, fue recreado posteriormente en latín por Valerio Flacco.

.-Apuleyo, Lucio (Madaura, Argelia, h. 125-post. 170 d. C.), escritor latino, es el célebre autor de las *Metamorfosis*, también conocidas como *El asno de oro*, novela en once libros que describe las aventuras del joven Lucio, transformado en burro y que recupera la figura humana gracias a la intervención de la diosa Isis. En el libro IV cuenta la celeberrima historia del Amor y Psique.

.-Boccaccio, Giovanni (¿Florenia?, 1313-Certaldo, Florenia, 1375), escritor italiano. Además del célebre *Decamerón*, Boccaccio escribió hacia la mitad del siglo XIV, *Genealogía deorum gentium*, un influyente tratado de mitología clásica en quince libros que se convirtió en una importante referencia para el conocimiento de los mitos hasta la primera mitad del siglo XVI.

.-Cartari, Vincenzo (Reggio Emilia, h. 1531-1587), escritor italiano que vivió bajo la protección de la corte estense. Fue autor de *Imágenes con la exposición de los dioses de los antiguos*, publicado por primera vez en Venecia, uno de los tratados más difundidos, en los que el autor ofrece un verdadero “repertorio iconográfico razonado” en el que se inspiraron muchos artistas renacentistas.

.-César, Julio (Roma, 110-44 a. C.), político y escritor romano. Describió su propia gesta en *De bello civil*, la guerra contra Pompeyo que convulsionó el Estado romano en el 99-48 a. C.

.-Chiabrera, Gabriello (Savona, 1522-1638), poeta italiano. Su vasta producción italiana abarca todos los géneros en boga en el período en que vivió: desde la tragedia y los poemas eróticos hasta los didascálicos,

composiciones satíricas y melodramas. *Il rapimento di Cefalo*, obra muy difundida en la época barroca, forma parte de ese último género.

.-Cicerón, Marco Tulio (Arpino, 106-Formia, 43 a.C.), orador, escritor y político romano. Autor de discursos, obras retóricas y tratados filosóficos, en el *De es pública* describe su pensamiento sobre la mejor forma de gobierno y en el libro sexto refiere el famoso sueño de Escipión, que luego se convirtió en tema muy apreciado por los humanistas.

.-Correggio, Niccoló da (Ferrara, 1450-1508), poeta italiano. Estuvo al servicio de la corte estense y escribió el drama *Fábula di Céfalo*, directamente inspirada en la fábula antigua, aunque enriquecido con nuevos personajes y con un final feliz.

.-Curcio Rufo, Quinto (siglo I d. C.), escritor latino. Es autor de la *Historia de Alejandro Magno* en diez libros, que nos ha llegado incompleta, pero muy apreciada en la Edad Media.

.-Diodoro Sículo (Agirrio, h. 90-20 a. C.), historiador griego. Ha dejado una *Biblioteca*, importantísima obra en 40 libros, parcialmente conservada, que se puede considerar un primer ejemplo de historia universal, desde los orígenes hasta el consulado de César.

.-Diógenes Laercio (Laertes, Cilicia, siglo III d. C.), escritor griego. Famoso por haber escrito las *Vidas de los filósofos más ilustres* desde Tales a Epicuro con infinidad de anécdotas e importantes citas.

.-Esopo (siglos VII-VI a. C.), fabulista griego. Compuso un corpus de fábulas cuya peculiaridad está atestiguada por Platón y Aristóteles. Las

breves fábulas, cuyos protagonistas son sobre todo animales, tienen como finalidad la enseñanza moral.

.-Esquilo (Eleusis, 525-Gela, 465-455 a. C.), trágico griego. De las aproximadamente ochenta tragedias atribuidas a Esquilo, solo se han conservado siete: *Las suplicantes*, *Prometeo encadenado*, la trilogía de la *Orestíada* (*Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*), *Los siete contra Tebas*, *Los persas*.

.-Eurípides (Salamina, h. 485-Pella, 406 a. C.), trágico griego. De las aproximadamente 92 tragedias que se le atribuyen, han permanecido: *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Los Heráclidas*, *Las suplicantes*, *Heracles*, *Las troyanas*, *Electra*, *Helena*, *Ifigenia en Táurides*, *Ión*, *Las fenicias*, *Orestes*, *Ifigenia en Aulide*, *Las Bacantes*, y un drama satírico, *El Cíclope*.

.-Fedro (15 a.C.-50 d.C.), poeta latino, Liberto de Augusto, ha dejado 15 libros de fábulas directamente inspiradas en Esopo y en las fábulas helenísticas. El corpus no ha llegado hasta nosotros completo; algunas fábulas fueron transmitidas en los códices medievales o descubiertas por los humanistas. Se recuerda especialmente *Romulus*, texto muy popular en la Edad Media, cuando numerosas fábulas de Fedro fueron parafraseadas en prosa.

.-Herodoto (Halicarnaso, Caria, h. 484-post 430), historiador griego. En las *Historias* describe detalladamente las luchas entre los griegos y los llamados “bárbaros”, las poblaciones de Oriente Próximo, antes y durante las guerras persas. Al intentar remontarse a las causa de las hostilidades,

el historiador indaga sobre las costumbres y las creencias de los diversos pueblos, refiriendo numerosas anécdotas y episodios históricos.

.-Hesiodo (¿Ascra?, Beocia, siglos VII-VI a. C.), poeta griego. Su poema *Teogonía* constituye el primer intento de una ordenación racional del patrimonio mítico-religioso y describe los orígenes del mundo y de los dioses. En *Los trabajos y los días*, que describe detalladamente las normas referentes a la agricultura y la navegación, se refieren numerosas anécdotas mitológicas.

.-Higinio, Cayo Julio (siglo I d. C.), erudito latino. Liberto de Augusto y director de la Biblioteca Palatina, escribió dos obras de carácter mitológico: *Fabulae* y *Poeticon astronómicon*.

.-Homero (siglos VIII-VII a. C.), poeta épico griego, autor de la *Iliada*, el poema que narra los acontecimientos del último año de la guerra de Troya, y la *Odisea*, que refiere el peligroso retorno a la patria de Ulises, rey de Itaca.

.-Livio, Tito (Padua, 59 a. C.-17 d.C.), historiador romano, Livio escribió *Ab urbe condita* (Desde la fundación de Roma), una gran obra de 150 libros en la que se refieren los acontecimientos de Roma, desde la llegada de Eneas a Italia hasta los funerales del hijastro de Augusto que probablemente habría concluido con la muerte del emperador. Se han conservado unos 35 libros, existiendo para el resto resúmenes y sumarios compilados en su mayoría en época medieval.

.-Museo (siglo V d. C.), poeta griego. Escribió el poema *Hero y Leandro*, conservado en su integridad, que narra la famosa historia de amor entre los dos jóvenes.

.-Ovidio Nasón, Publio (Sulmona, 43 a.C.-Tomis, mar Negro, 17/18 d. C.), poeta latino. Es el célebre autor de las *Metamorfosis*, el poema en 15 libros que refiere la transformación de seres humanos dioses que tanto eco obtuvo en la Edad Media. En los *Fastos* Ovidio describe también, mes tras mes, las fiestas del calendario romano, contando leyendas, ritos y acontecimientos relacionados con ellas. Finalmente, las *Heroidas* es una colección de cartas que las diversas heroínas de la Antigüedad y de la mitología escriben a sus amantes.

.-Petrarca, Francesco (Arezzo, 1304-Arquá, 1374), escritor italiano. Célebre autor del *Canzoniere*, escribió también *África*, el poema en el que, siguiendo la obra de Livio, cuenta la segunda guerra púnica, exaltando el valor de Roma. *De viris illustribus* refiere la vida de los héroes del pasado y sus gestas ejemplares.

.-Píndaro (Cinoscéfalos, Tebas, 518-Argos, 438 a. C.), poeta griego. En los *Epinicios* celebra las hazañas de los atletas vencedores en las diversas competiciones deportivas, insertando en sus cantos numerosas anécdotas míticas ligadas a la familia del atleta o al lugar en el que habían tenido lugar las competiciones.

.-Plinio el Viejo, Cayo Segundo (Como, 24/23-Estabia, 79 d.C.), erudito latino. Debe su fama a la obra enciclopédica *Naturalis historia*, en 37 libros, una de las obras más importantes de la cultura antigua y muy

influyente en la Edad Media. Plinio refiere muchas anécdotas mitológicas y escribe de astronomía, medicina, botánica y de metales, arte y arquitectura.

.-Plutarco (Queronea, 46/50-post. 120 d. C.), literato y filósofo griego. Es famoso sobre todo por haber escrito las *Vidas paralelas*, en las que confronta la vida de famosos generales y estadistas griegos y romanos.

.-Sófocles (Colona, Atenas, 496-Atenas, 406 a. C.), autor griego de tragedias. De su amplia producción literaria solo han permanecido siete tragedias: *Antígona*, *Filoctetes*, *Edipo rey*, *Traquinianas*, *Electra*, *Edipo en Colona*, y un drama satírico, *Los sabuesos*.

.-Tácito, Cornelio (55-120 d. C.), político e historiador romano. Sus dos grandes obras históricas son *Historias*, que cuenta la historia de Roma desde la llegada de Galba al poder hasta la muerte de Domiciano, y los *Anales*, que describe los hechos desde Tiberio hasta la muerte de Nerón.

.-Virgilio Marón, Publio (Andes, Mantua 70-Brindisi 19 a. C.), poeta latino. Entre el 42 y el 39 compuso las *Bucólicas*, colección de poemas pastoriles, y algunos años después las *Geórgicas*, un poema sobre la agricultura en cuatro libros. Sobre todo es famoso como autor de la *Eneida*, el poema en doce libros que cuenta los orígenes míticos de Roma.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

p.22: El poeta Virgilio trabajando en presencia de su comentador Servio y de los héroes de sus obras, *Eneida, Bucólicas y Geórgicas*. El autor de la miniatura es el célebre pintor Simone Martini, quien la realizó en Aviñón hacia el año 1340 para el poeta Francesco Petrarca, Biblioteca Ambrosiana, Ms. Sp. 10. N. 27, folio 1 verso, Milán.

p.31, fig.1: Estela con escena de libación, procedente de Susa, s. XXI a. C., 67 cm., piedra caliza, Louvre, París.

p.32, fig. 2: *Heracles Farnese*, copia del siglo II D.C. del original de bronce de Lisipo de finales del siglo IV a. C., de Roma, termas de Caracala, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

p.34, fig. 3: *Victoria alada de Samotracia*, c. 190 a. C. Mármol, caliza, alto 328 cm., Musée du Louvre, París.

p.35, fig. 4: Placa de marfil con el *Agnus Dei* en una cruz entre emblemas de los cuatro evangelistas, siglo XI, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

p.47, fig. 5: Mandala. Pintura cósmica. Arte tibetano, s. XIX, Bruselas, colección Verber.

p.48, fig. 6: *Liber Scivitas* (fol. 1), procedente del fascímil realizado entre los años 1927-1933 en la abadía Santa Hildegarda de Eibingen.

p.49, fig. 7: Moneda de plata ateniense de cuatro dracmas con lechuza, British Museum, Londres.

p. 50, fig. 8: Símbolos gnósticos del Cerro de Berrueco, Ávila, s. V, Instituto de Valencia del Conde de Don Juan, Madrid.

p.51, fig. 9: *Apolo*, detalle, pintura mural, Pellegrino Tibaldi, Monasterio San Lorenzo del Escorial.

p.68, fig.10: *Zeus y Gamínides*, terracota polícroma, grupo procedente de Olympia, h. 470 a.C., Museo Arqueológico, Olimpia.

p.69, fig.11: Vasija de figuras negras de Laconia, Peloponeso, c. 575 a. C., por el pintor Naukratis. Museo Nazionale Taranto.

p.70, fig.12: *Zeus lanzando el rayo*, estatuilla de bronce, de Dodona, h.470 a. C., Antikensammlung, Berlin.

p.71, fig.13: Crátera de Apulia con figuras rojas del pintor del Nacimiento de Dionisio (detalle), jarrón epónimo, 400-389 a. C., Museo Arqueológico Nacional, Taranto.

p.78, fig.14: *Hera y Zeus*, piedra caliza, Museo Arqueológico de Pireo.

p.79, fig.15: Altar de Zeus en Pérgamo, h. 164-15 a. C., mármol. Colección Pérgamo del Museo Nacional de Berlín.

p.80, fig.16: *Laoconte y sus hijos*, Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, h.175-150 a.C., mármol, 242cm., de alto. Museo Pio Clementino, Vaticano.

p.81, fig.17: *Guerrero ciñendo la armadura*, h. 510 a.C., vaso en el estilo de las figuras rojas, firmado por Entímedes, 60cm., de altura. Antigua colección Nacional y gliptoteca, Munich.

p.82, fig.18: Retrato atribuido a Nicómaco, detalle del *Rapto de Hades*, c. 350 a. C., pintura mural, tumba de Perséfone, Necrópolis de Vergina.

p.83, fig.19: *Actores en los preparativos de una representación*, casa del Poeta Trágico, firmado por Discórides de Samos, Pompeya, Museo Arqueológico Nazionale, Nápoles.

p.84, fig. 20: *Preparativos de un concierto*, fresco encontrado en Pompeya, s. I d. C., según un original del s. III. Estabias “maestro bucólico” Arte greco-romano de Campania. Museo Nacional de Nápoles.

p.85, fig. 21: *Doncella cogiendo flores*, s. I, detalle de una pintura mural en Stabias, Museo Arqueológico de Nápoles.

p.86, fig. 22: Detalle de un friso: paisaje que se refiere a la Odisea, Ulises y sus compañeros en el país de los Laestigones, h. 50-40 a. C., fresco de una casa en Esquilino, Roma, Biblioteca Apostólica, Vaticano.

p.94: *La Pintura y La Poesía* (detalle), 1626, Francesco Furini, Palazzo Pitti, Galería Palatina, Florencia.

p.96, fig. 23: *Gilgamesh o el espíritu del león*, relieve en piedra (alabastro yeyoso), s. VIII a. C., procedente de Jorsabad, periodo de Sargón II, Musée du Louvre, París.

p.103, fig. 24: Sello babilónico de Gilgamesh y Enkidu combatiendo toro y león respectivamente, época sumeria c. 2.500 a. C., relieve muy ampliado, University Museum, Filadelfia.

p.104, fig. 25: Cinturón de Aliseda, detalle de la hebilla, oro repujado y granulado, s. VII-VI a. C., Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

p.106, fig. 26: Tablilla de contabilidad, con caracteres cueniformes de los Aechivos Realies, palacio G. Ebia, Sumer, h. 2.350 a. C., Museo Arqueológico Aleppo, Siria.

p.106, fig. 27: Impronta de cilindro-sello procedente de Susa, período acadio 2.500-2.200 a. C., Museo Arqueológico Nacional, Teherán.

p.112, fig. 33: *Los Argonautas atraviesan las Simplégades*. Grabado. Escuela francesa, s. XIX, The Stapleton Collection, Londres.

p.113, fig. 28: *Atenea, Jasón y el dragón*, copa ática de Duris, c. 480 a. C., Museo del Vaticano, Roma.

p.114, fig. 29: *Jasón y el Vello de Oro*, Erasmo Quellinus, 1607-1678, Museo del Prado, Madrid.

p.115, fig. 30: *Pelias con sus hijas*, pintura mural, detalle, Pompeya, Museo Nazionale, Nápoles.

p.116, fig. 31: *Atenea ayudando a Argo, constructor del barco, con la vela del Argo*, Relieve en terracota, h. s. III a. C., British Museum, Londres.

p.117, fig. 32: *La partida de los argonautas*, óleo sobre lienzo, h. 1520, Dosso Dossi, Sammuel H. Kress Collection, Washington.

p.118, fig. 34: *Compromiso de Jasón con Medea*, relieve en piedra, Louvre, París.

p.119, fig. 35: *Los encantamientos de Medea*, detalle, 1584, Ludovico Carracci, Palazzo Fava, Bolonia.

p.121, fig. 36: *Jasón y Medea*, óleo sobre lienzo, John Waterhouse 1849-1917, The Maas Gallery, Londres.

p.122, fig. 37: *Jasón y el Dragón*, Escuela de Salvador Rosa, colección privada.

p.126, fig. 38: *Ulises interrogando a la sombra de Tiresias*, detalle, h. 460 a. C., crátera en forma de cáliz, Museo del Louvre, París.

p.127, fig. 39: *Ulises y sus compañeros cegando al Cíclope*, copa laconia, detalle, 560 a. C., Bibliothèque National, Gabinete de Medallas, París.

p.128, fig. 40: *La diosa Atenea disfraza a Odiseo de mendigo*, Bottani, 1717-1784.

p.129, fig. 41: *Ulises y las sirenas*, crátera, s. III a.C., Staatliche Museen, Berlin.

p.130, fig. 42: *Ulises y las sirenas*, H.J. Draper, Farens Art Gallery, Hull.

p.131, fig. 43: *Circe y Ulises*, detalle, G. Bottani, 1760-1770, colección privada.

p.133, fig. 44: *Ulises y Nausicaa*, pintura mural, A. Allori, 1579-1582, Palacio Salviati, Florencia.

p.134, fig. 45: *Ulises reconocido por su vieja niñera*, s. V a. C., vaso en el estilo de las figuras rojas, 20,5 cm., de altura. Museo Arqueológico Nacional, Chiusi.

p.136, fig. 46: *Ulises reconocido por la nodriza Euriclea*, h. 1849, G. Boulanger, Ecole Nationale des Beaux-Arts, París.

p.137, fig. 47: *Reencuentro de Ulises y Penélope*, terracota pintada, siglo V a. C., Louvre, París.

p.138, fig. 48: *Penélope deshace su trabajo*, Wright of Derby, 1783-1784, The Paul Getty Museum, Los Ángeles.

p.142, fig. 49: *Edipo mata a su padre*, s. I a. C., pintura romana mural, Museo de Palermo.

p.143, fig. 50: *Edipo y la Esfinge*, de Vulci, kylix de figuras rojas, h. 470 a. C., Museo Etrusco, Vaticano.

p.145, fig. 51: *Edipo explica el enigma de la Esfinge*, detalle, Ingres 1808, Louvre, París.

p.146, fig.52: *Edipo*, Ernest Hillemacher, 1818-1887, Edipo ciego es conducido por su hija.

p.147, fig. 53: *Segismundo*, Litografía en color, Nicolás González 1881, p.112 en *La vida es sueño*, BN/ 1025, Biblioteca Nacional de Madrid.

p.158, fig. 54: *Antígona de Brecht*, boceto escénico de Caspar Necher, 1948.

p. 160, Fig. 55: *Antígona llevada ante Creonte por dos guardias*. Pintura de Dolon, c. 380-370 a. C., sobre una crátera de Lucaina, British Musseum (F175), Londres.

p. 161, fig. 56: *Antígona, Heracles, Creonte, Ismena* representados en un vaso griego de figuras rojas, de mediados del siglo IV a. C. hallado en Italia.

p. 162: *Antígona*. Grabado de Antonio Verico, para *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Ciardetti, 1824, Florencia.

p.167: *Orfeo*, detalle, Antonio Canova, 1775-1776, Museo Correr, Venecia.

p.170, fig. 57: *Orfeo se despide de Eurídice*, relieve de mármol, copia del original griego del s. V a. C., Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

p.171, fig. 58: *Muerte de Orfeo*, Émile Levy, 1866, Musée d'Orsay, París.

p.173, fig. 59: *Orfeo*, 1866, Gustave Moreau, Musée d'Orsay, París.

p.174, fig. 60: *Orfeo y Eurídice*, Juan Raoux, h.1718-1720, The Paul Getty Museum, Los Ángeles.

p.177, fig. 61: Grabado de Gustav Doré, para ilustrar el comienzo de la *Divina Comedia*. *Ilustraciones de Gustav Doré en la Divina Cmendia, (100 ilustraciones)*, Editorial Libros, S.A., Madrid, 2000, p. 10.

p.183, fig. 62: *El parnaso*, detalle, con Dante, Homero y Virgilio.1510-1511 Rafael, Palazi Vaticani, Stanza della Segnatura, Ciudad del Vaticano.

p.184, fig.63: *Paolo y Francesca*, Ary Scheffer, Wallance Collection, Londres.

p.185, fig.64: Policroma ilustración del canto 18 del Infierno de Dante, Sandro Botticelli, c. 1.446-1.497. Manuscrito Staatliche Museen P. Kulturbestiz, Berlín, Ms Hamilton 201.

p.186, fig.65: *La barca de Dante*, en detalle, 1822 Eugène Delacroix, Louvre, París.

p.187, fig.66: *Sueño de Dante en tiempos de la muerte de Beatriz*, h. 1848, Dante Gabriel Rossetti, Walker Art Gallery, Liverpool.

p.189, fig.67: *Ugolino*, escultura en bronce, 1857, Musée Rodin, París.

p.190, fig.68: *El triunfo de Dante*, vidriera 1.865, Giuseppe y Pompeo Bertini, Museo Poldi Pezzoli, Milán.

p.192: *Caballero y alabardero*, detalle, xilografía en claroscuro, entre 1800 y 1900, Hans Wechtlin, Biblioteca Nacional Española, Invent/173.

p.198, fig.69: *Caballeros de la orden de la estrella*, imagen miniada del libro *Grandes Chroniques de France de Charles V*, folio 394 recto, c. 1375-80, Bibliothèque Nationale de France, París, Ms français 1.813.

p.199, fig.70: Ilustración miniada del libro *Roman de Tristan e Isolda*, c. 1.410, folio 48 recto, Codex Vindobonensis 2.537, Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

p.199, fig. 71: Ilustración miniada del libro *Roman de Tristan e Isolda*, c. 1.410, folio 118 recto, Codex Vindobonensis 2.537, Österreichische Nationalbibliothek, Viena.

p.201, fig. 72: Aguja separadora con Tristán e Isolda, 1.330-1.360, marfil, Museo Civico d'Arte Antica, Turín.

p.202, fig. 73: *La marcha de los caballeros*, 1823, Gustav Doré.

p.203, fig. 74: *El sueño eterno de Arturo en Avalón*, 1881-1898, Edward Burne-Jones, Museo de Arte Ponce, Puerto Rico.

p.204, fig. 75: *Poesía lírica cortesana*, Imagen miniada procedente del Codex Manesse, folio 249 verso, h. 1.310-1.340, Universitätsbibliothek, Heidelberg.

p.210, fig. 76: Retrato miniado de la autora del manuscrito *Epístola de Othea a Héctor*, c. 1410, folio 4 recto. Harley Ms 4431, British Library, Londres.

p.211, fig. 77: *Apolo y Dafne*, detalle del folio 40 recto. Imagen miniada del manuscrito *Epístola de Othea a Héctor*, Ms. Francés 606, c. 1404-1408, Bibliothèque Nationale de France, París.

p.211, fig. 78: *El sol llega con la aurora*, detalle del folio 21 verso. Imágen miniada del manuscrito *Epístola de Othea a Héctor*, Ms. Francés 606, c. 1404-1408, Bibliothèque Nationale de France, París.

p.212, fig.79: Miniatura del manuscrito parisino *Le livre de la Cité des Dames*, folio 2 recto, Ms. Français 607. Bibliothèque Nationale de France, París.

p.214: Original de imprenta del *Amadís de Gaula*, BNE, R/2535, fols. 136v-137r. Pedro de Santillana, 1563, Burgos.

p.217, fig. 80: Portada del libro *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, xilografía, Jorge Coci, Zaragoza, 1508. British Library.

p.218, fig. 81: *Amadís de Gaula libera a una muchacha del castillo de Galpán*, 1860, Eugène Delacroix, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (California).

p.223, fig. 82: *Don Quijote arremete contra los molinos*. 1782. Grabado de Simón Brieva por dibujo de Isidro y Antonio Carnicero. Del Catálogo "El Quijote Ilustrado" de la Fundación Gregorio Prieto. Editado por el Ministerio de Cultura de Madrid 2005.

p.224, fig. 83: Ilustración para *Don Quijote*, 1863, Gustav Doré, xilografía a contrafibra, Bibliothèque Nationale, París.

p.225, fig. 84: *Variaciones sobre el tema de Don Quijote y Dulcinea*, 2 de junio de 1968, Pablo PICASSO, aguatinta al azúcar, colección privada.

p.226, fig. 85: *Don Quijote a caballo*, h. 1870, Honoré Daumier, Neue Pinakothek, Munich.

p.227, fig. 86: *Don Quijote en su estudio*, h. 1831, Paul Bonington, Castle Museum and Art Gallery, Nottingham.

p.228, fig. 87: *Don Quijote en su biblioteca*, 1824, Eugène Delacroix, colección privada, Nueva York.

p.231, fig. 88: *Simplicissimus, de rodillas, junto a la tumba del ermitaño*. Grabado, Max Klinger, (1857-1920).

p.232, fig. 89: *Escenas de la guerra*, grabado, Max Klinger, (1857-1920).

p.233, fig. 90: *Simplicius como piadoso ermitaño*, grabado, Max Klinger, (1857-1920).

p.239, fig. 91: *Las tres brujas*, óleo sobre lienzo, 1788, Johann Heinrich Füssli, Kunsthaus, Zurich.

p.240, fig. 92: *Macbeth consultando la visión de la Cabeza Armada*, óleo sobre lienzo, 1793-94, Füssli, Folger Shakespeare Library.

p.241, fig. 93: *Macbeth dirigiéndose a matar a Duncan*, óleo sobre lienzo, 1812, Füssli, Tate, London.

p.242, fig. 94: *Lady Macbeth sonámbula*, 1849-50, Eugène Delacroix, Galerie d'Art Beaverbrook, Fredericton, New Brunswick.

p.247, fig. 95: Frontispicio grabado, portada de la edición de 1616 de *The Tragical Hiftory of the Life and Death of Doctor Faustus*, único ejemplar de la Biblioteca Británica de Londres.

p.248, fig. 96: *El sueño del pastor*, 1793, Joham Heinrich Füssli, Tate Gallery, Londres.

p.250, fig. 97: *Mefistófeles se aparece ante Fausto*, 1826-27, Eugène Delacroix, colección privada.

p.253, fig. 98: *Johann Wolfgang von Goethe*. 1982, Andy Warhol, reproduce y altera la cabeza del retrato de J. H. W. Tischbein (1785), Casa de Goethe, Roma.

p.254, fig. 99: *Fausto*, aguafuerte punta seca y buril, sin firma ni fecha, c.1652, 230 x 160 mm., Rembrandt. Se conserva la plancha en una colección privada holandesa. Biblioteca Nacional de Francia, Estampes, Rés. Cb 13^a.

p.256, fig. 100: *Margarita delante del espejo*, 1896, Manuel Dominguez Sánchez. Museo de Jaén.

p.257, fig. 101: *Aquelarre*, 1797-98, Francisco de Goya, Oleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid.

p.261: *Fausto y Mefisto*, Friedrich Karl Gotsch, Casa de Goethe, Roma.

p.266, fig. 102: *Teseo protegido por Atenea acabando con el Minotauro*. Aisón, s. III a. C., Museo Arqueológico de Madrid.

p.267, fig.103: *Casa de las escalera, o Cubo de escalera*, 1951, M. C. Escher.

p.268, fig. 104: *Wenteleefjees o Los animalillos-cachivache rodantes*, para cubo de escalera. M. C. Escher.

p.276: *El sueño de la Vida Humana*, c.1533, Miguel Ángel, tiza negra sobre papel, Galería Courtauld, Londres.

p.284: *Las montañas encantadas*, 1983. M. Antonioni.

p.285, fig. 105: Fotograma del film *The Trial* 1962. Dirección: Orson Welles.

p.286, fig.106: Fotograma del film *North by Northwest*, 1959. Dirección: Alfred Hitchcock.

p.287, fig.107: Fotograma del film *Blow up* 1966. Dirección: Michelangelo Antonioni.

p.291: *El niño de las Estrellas*, Fotograma de *2001, una odisea del espacio* (1968). Dirección: Stanley Kubrick.

p.292, fig.108: Fotograma de *2001, una odisea del espacio* (1968).

p.293, fig.109: Fotograma de *2001, una odisea del espacio*, La mirada asesina de HAL 9000.

p.294, fig.110: Fotograma de *2001, una odisea del espacio*.

p.299, fig.112: *El sueño de la razón produce monstruos*, Francisco de Goya. Capricho nº 43, 1797-98, aguafuerte y aguatinta, 21,6 x 15,2 cm. Museo de la real Academia de San Fernando, Madrid.

p.300, fig.111: *Prometeo con el fuego*, Rubens, Museo del Prado, Madrid.

p.301, fig.113: Poster de la película *Frankenstein* de 1931. US, 104 x 69 cm. Realización artística: Karoly Grosz. Colección Kirk Hammett.

p.302, fig.114: Poster del film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, de 1919. Austria 127 x 95 cm. Realización artística: Bernhard Atelier Ledl. The Film Museum, Berlin.

p.329, fig.115: Fotograma de uno de los espectros servidores de Sauron en busca del anillo. *El señor de los anillos*, dirección: Peter Jackson.

ÍNDICE FILMOGRÁFICO

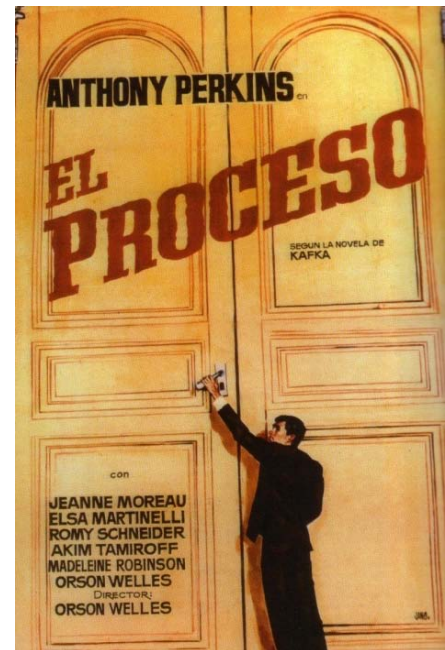
p.279: *El proceso* (The Trial, 1962);
Francia/Italia/Alemania.

Dir.: Orson Welles.

Guión: Orson Welles, basado en la novela *El castillo* de Franz Kafka.

Productor: Alexandre y Michel Salkind e
Yves Laplandre. Montaje: Ivanne Marín.

Fotografía: Edmond Richard en B/N.



Música: Jean Ledrut y Tomaso Albinoni. Prólogo de animación: Marc Maurette, Paul Seban y Sophie Becker.

p.280: *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959); Estados Unidos.

Dir.: Alfred Hitchcock.

Guión: Ernest Lehman.

Producción: Alfred Hitchcock, Metro Goldwyn Mayer.

Director de fotografía: Robert Burks.



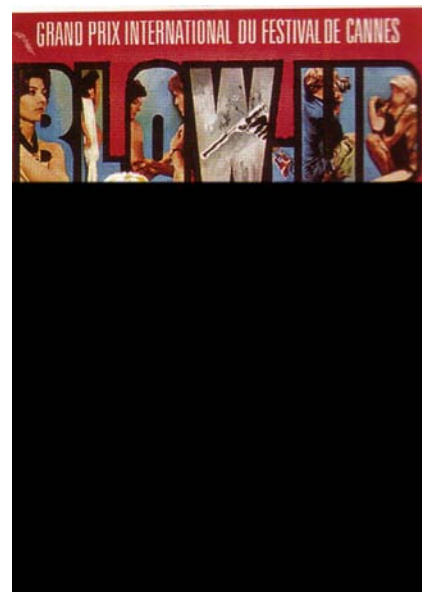
Efectos especiales de fotografía: A. Arnold Gillespie y Lee Le Blanc.
Montaje: George Tomasini. Títulos dibujados: Saul Bass. Música: Bernard Herrmann. Sonido: Frank Milton.

p.282: *Blow-Up, deseo de una noche de verano* (Blow-Up, 1966); Gran Bretaña.

Dir.: Michelangelo Antonioni.

Guión: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra y Edward Bond, basado en el cuento *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar.

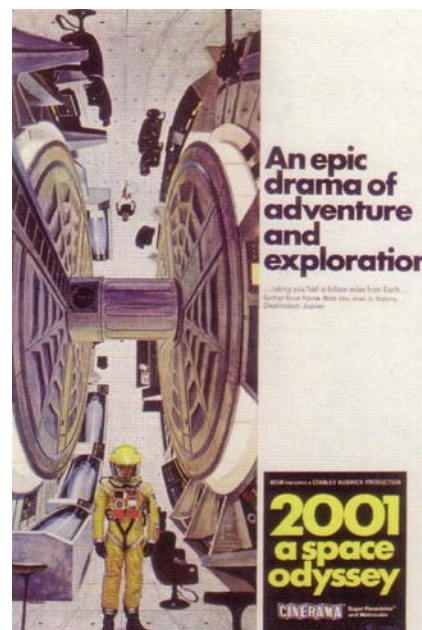
Producción: Bridge films, para Metro-Goldwin-Mayer. Fotografía: Carlo di Palma. Montaje: Frank Clarke.
Música: Herbie Hancock y The Yardbirds.



p.289: *2001: una odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968); USA.

Dir.: Stanley Kubrick. Prod.: Stanley Kubrick.

Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, basado en el relato *El centinela*, de Arthur C. Clarke.



Música: Aram Khachaturyan (*Ballet Suite Gayaneb*), György Ligeti (*Atmóspheres, Lux Aeterna, Adventures y Requiem*), Richard Strauss (*Así habló Zaratustra*) y Johann Strauss (*El Danubio azul*).

Fotografía: John Alcott. Fotografía adicional: Geoffrey Unsworth.

Montaje: Ray Lovejoy.

Diseño de producción: Ernest Archer, Harry Lange y Anthony Masters.

Supervisores de efectos fotográficos especiales: Stanley Kubrick, Douglas Trumbull y Wally Vecevers.

p.295: *Planeta prohibido* (Forbiddenn Planet, 1956); USA.

Dir.: Fred Mc Leod Wilcox.

Guión: Cyril Hume según argumento de Irving Block y Allen Adler.

Producción: MGM; Productor: Nicocholas Nayfack.

Fotografía: George Falsey. Montaje: Ferris Webster.

Efectos especiales: A. Amond Gillespie, Warren Newcombe, Irving G. Ries y Joshua Meador.



p.298: *Frankenstein*, Estados Unidos, 1910; Dir.: J. Searley Dawley.

Frankenstein, Estados Unidos, 1931; Dir.: James Whale. Guión: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, John L. Balderston, según la obra de Mary W. Shelley.

Mary Shelly's Frankenstein,
1994; USA. Tristar Pictures

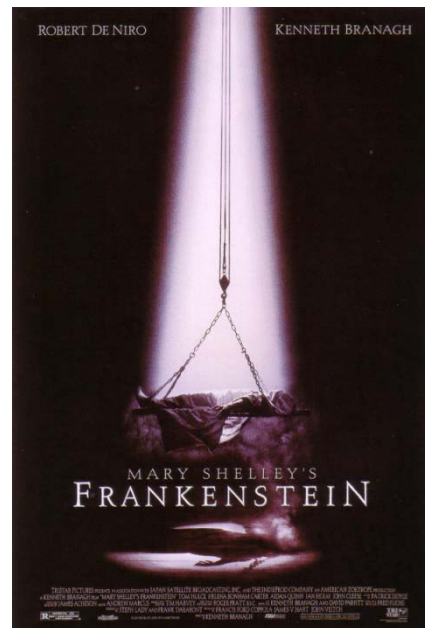
Dir.: Kenneth Branagh.

Guión: Frank Darabont basado en la novela de Mary Shelly.

Produc.: Francis Ford Coppola, James V. Hart y John Veitch.

Director de fotografía: Roger Pratt. BSC.

Musica: Patrick Doyle.



p.317: Trilogía *El señor de los anillos: La comunidad del anillo, Las dos torres y El regreso del rey*. (The Lord of the rings: The fellowship of the rings -la primera de las tres a la que corresponde el cartel expuesto- 2001); New Line Cinema. Nueva Zelanda.



Dir.: Peter Jackson.

Guión: Fran Walsh, Philippa Boyens y Peter Jackson, basado en el libro de J.R.R.Tolkien.

Prodc.: Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh, Tim Sanders.

Supervisor efectos visuales: Jim Riegel.

Productor de diseño: Grant Major. Montaje y producción: Jaime Selkik.

Director de fotografía: Andrew Lesnie.

Musica: Howard Shore.